



Musikwissenschaftliche Studien

veröffentlicht

von

E. Ebering

Dr. phil.

Heft IV.

Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den Evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts. Von P. Dr. Friedrich Sannemann.

BERLIN 1904.

Die Musik als Unterrichtsgegenstand

in den

Evangelischen Lateinschulen

des

16. Jahrhunderts.

Ein Beitrag zur Geschichte des Schulgesanges.

Von

P. Dr. Friedrich Sannemann.

BERLIN.
Verlag von E. Ebering.
1904.



Herrn Professor Theodor Krause.



Vorwort.

Die Geschichte der „Schulmusik“, welche für die Schul- und Musikgeschichte eine gleich grosse Bedeutung hat, ist bisher noch nicht eingehend untersucht worden. Mit der vorliegenden Schrift dürfte der Anfang dazu gemacht werden. Freilich ist es erst noch ein Anfang, aber es ist doch ein Anfang, und eine Anfangs- und Anfängerarbeit darf auf Nachsicht rechnen.

Man kann es als einen Mangel der Arbeit hinstellen, dass ich nicht die Vorgeschichte des evangelischen Schulgesanges behandelt habe. Jedoch bei einem Spezialgebiet, dessen Bearbeitung vielleicht eine Lebensaufgabe wird, kann man getrost irgend wo einsetzen und von da nach rückwärts und vorwärts weiter bauen. So habe ich, um überhaupt einen Anfang zu finden, mit der Untersuchung des Schulgesanges in der evangelischen Kirche des 16. Jahrhunderts begonnen, und hoffe nach beiden Richtungen die Arbeit weiter führen zu können. Vielleicht finden sich noch Mitarbeiter auf diesem Gebiete.

Mit Erlaubnis der Königl. Bibl.-Verwaltung zu Berlin durfte ich die Abbildungen herstellen lassen. Ich bemerke

aber, dass diejenigen auf S. 70, 80, 81, 85, 91 und 92 etwas verkleinert aufgenommen sind, da das Format der Quellen (4⁰) die Reproduktion in der Originalgrösse für den vorliegenden Druck nicht ermöglichte.

In gütiger Weise haben mich die Verwaltungen der Fürstlichen Bibliothek in Wernigerode, der Waisenhausbibliothek in Halle, der Commenius-Stiftung in Leipzig und der Gymnasialbibliothek in Schleusingen unterstützt. Zu besonderem Danke bin ich Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin verpflichtet, der mir in liebenswürdiger Weise die in meiner Arbeit verwerteten Quellenschriften, die Schulgesanglehrbücher des 16. Jahrhunderts aus der Musikabteilung der Königl. Bibl. zu Berlin zugänglich machte.

P. Dr. Sannemann.

Inhaltsverzeichnis.

Luther, an die Ratsherren, 1524:

„Wenn ich Kinder hätte und vermöchts, sie müssten mir nicht allein die Sprachen und Historien hören, sondern auch singen und die Musica mit der ganzen Mathematica lernen."

Das Jahr 1517 brachte zunächst keinen Aufschwung des Unterrichtswesens; ja, man darf wohl behaupten, dass die religiösen Bewegungen, welche von dieser Zeit an so mächtig in alle Lebensverhältnisse eingriffen, eine Zeitlang der Schule wesentlich Eintrag taten. Die totale Aenderung, welche die Reformation in der Stellung des geistlichen Standes herbeiführte, die geringere Aussicht auf ein sorgenloseres, bequemeres Leben veranlasste viele Eltern, ihre Kinder nicht mehr so fleissig in die Schulen zu schicken, und sie lieber zu den Gewerben und praktischen Berufen anzuhalten.[1] Das Einkommen der Schulmeister, das doch grösstenteils in dem Schulgelde bestand, minderte sich dadurch mehr und mehr, und die Schulen selbst gerieten in Abnahme und Verfall.

Diese misslichen Zustände änderten sich so bald nicht. Noch auf die nächsten zwei Jahrzehnte hinaus ertönt von allen Seiten her die Klage über Verödung der Schule, über Interesselosigkeit an Gelehrtenschulen, über Mangel an tüchtigen und wissenschaftlich gebildeten Beamten und Lehrern.[2]

Die Reformatoren übersahen die grossen Gefahren, welche aus dem Ueberhandnehmen des Uebels für die neue Lehre

---

1. Luthers Sermon, dass man die Kinder solle zur Schule halten (Sämtl. Werke 1. Abt. Bd. 17, 2. Aufl. Frankf. 1878, S. 415): „Kehre dich nichts daran, dass jetzt der gemeine Geizwanst die Kunst so hoch verachtet und sprechen: Ha! Wenn mein Sohn deutsch schreiben lesen und rechnen kann, so kann er genug, ich will ihn zum Kaufmann tun." 2. Im Jahr 1530 klagt Luther (a. a. O. S. 399): „Da liegen die hohen Schulen Erfurt und Leipzig und andere mehr wüst sowohl als die Knabenschulen hin und wieder, dass Jammer zu sehen ist." Und ebenso klagt später Joh. Sturm (De amissa discendi ratione, s. Anm. 3): „Per Germaniam nimium destitutae sunt literarum scholae: id accicdit spe praemiorum ademta, non religionis renovatione."

erwuchsen, gleich von Anfang nicht. Luther und Melanchton arbeiteten, jeder in seiner Weise, nachdrücklich darauf hin, das Schulwesen allerwärts wieder empor zu bringen, durch die Errichtung von Schulen und Verbesserung der bereits vorhandenen der Wissenschaft und den gelehrten Studien aufs neue Bahn zu brechen. Insbesondere hat Luther durch sein energisches Sendschreiben an die Bürgermeister und Ratsherren aller Städte deutscher Nation um Aufrichtung von Schulen im Jahr 1524 mit aller Macht der ihm eigenen Beredsamkeit der guten Sache das Wort gesprochen.[3]

Seine Worte verhallten nicht ungehört. Sobald die einzelnen grösseren Städte die evangelische Lehre annahmen, ging die Umwandlung der vorhandenen katholischen Schulen in evangelische leicht vor sich. Kleinere Städte folgten dem Beispiel ihrer grösseren Schwestern, und wo man Schulen nicht umwandeln konnte, gründete man neue. Es lag im Prinzip der Reformation, der Kirchenreform musste die Schulreform folgen. Wittenberg, die Centrale des neuen Kirchenwesens, wurde auch die Centrale des evangelischen Schulwesens. So finden wir, wie die Kursächsische Schulordnung Melanchthons vom Jahre 1528 und die von demselben Geiste getragene Braunschweigische aus der Kirchenordnung Bugenhagens, ebenfalls aus dem Jahre 1528[4], für andere Städte vorbildlich wurden. Aber erst gegen das letzte Drittel des Reformationsjahrhunderts findet sich in den evangelischen Landen ein blühendes Schulwesen.

Luther behielt bei seiner Fürsorge für die Schule auch die Pflege des Kunstgesanges bei. Einmal aus rein praktischen Gründen; der Kirchenchor, dessen er für den Gottesdienst benötigte, war der Schülerchor. Und zum andern um der Sache selbst willen. Dass die Musik zu den artes liberales

3. cf. Heerwagen, Nürnb. Progr. 1860. 4. cf. Vormbaum, Evang. Schulordnungen des 16. Jahrh. Gütersloh 1860. (Abgekürzt V.) Koldewey, Braunschweigische Schulordnungen in Kehrbach, Monum. Germ. Paedag. Bd. I u. VIII. 1880 ff. (Abgekürzt K.)

gehörte, und als solche schon einen Platz in den Gelehrtenschulen beanspruchen durfte, war für den sangeskundigen Reformator von sekundärer Bedeutung. Für ihn kam, im Interesse der Jugend, die pädagogische und ethische Bedeutung der Musik in erster Linie in Betracht. Luther kannte die erzieherische Bedeutung der Musik und hat auch nach dieser Richtung der „lieben Frau Musica" manch Loblied gesungen.

I. Verwendung der Musik.

Die Verwendung der Musik war eine vielseitige. Nicht nur im Gottesdienst, bei Trauungen und Begräbnissen, bei Schulfeiern (z. B. beim Gregoriusfest und Schulausflügen) [1] hatte der Chor zu singen, auch sonst, bei allen möglichen Veranlassungen des bürgerlichen Lebens erwartete man eine solche „Musikaufwartung" seitens des Schülerchores, die man in späteren Zeiten den Instrumentalkapellen zuwies. Die verschiedenen SchOo. geben Bestimmungen für die Symphonisten [2] (Symphoniaci, Chorus Symphoniacus), wie sie sich in Hochzeitshäusern, auf den Strassen, bei Gastmählern,

1. In Nordhausen zog man 1583 mit Figuralgesang in die Maien, ebenso in Brandenburg 1564 V. 383 u. 542. Die Nordhäuser SchO. von 1583 vollständig abgedruckt in „Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte," im folgenden abgekürzt: Mitteil. 2. Die Kurrendaner bildeten meist eine mit einer grösseren Lateinschule verbundene Armenschule und sangen auf der Strasse in erster Linie deutsche einstimmige Gesänge, während der Chorus symphoniacus sich aus den stimmbegabten Schülern der Klassen Quarta bis Prima zusammensetzte und hauptsächlich lateinische Figuralgesänge ausführte. Eine eingehende Darstellung des Kurrendenwesens und der Schülerchöre behalte ich mir vor.

ja sogar als Jahrmarktsänger[3] zu betragen haben. Dass der Schülerchor auch zum Tanze sang, wird in Nordhausen 1583 ausdrücklich verboten[4].

Von diesem Chore erwartete man, entsprechend der reichen musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste und der reichlich vorhandenen Litteratur für diesen Zweck, dass er jeden Sonntag mit 2 bis 3 neuen Stücken auftrat. Daraus erklären sich einerseits der grosse Umfang, den die Musik im Lehrplan der Schulen jener Zeit einnahm, und andererseits die geradezu virtuosenhaften Leistungen dieser Singchöre. Solche Chorleistungen bedingen eine entsprechende Wertschätzung der Musik als Unterrichtsgegenstand, und die angesehene Stellung der Kantoren im Lehrerkollegium findet daraus ihre Erklärung.

II. Stellung der Kantoren im Lehrerkollegium.

Neben dem Rektor war der wichtigste Lehrer der Kantor. Von seinem Lehrauftrag erhielt er seinen Titel, ebenso sein Gehilfe, der Succentor. In Anstalten mit 2 oder 3 Klassen findet sich immer neben dem Rector ludi ein Kantor, und als dritter Lehrer kommt der Tertius (Baccalaureus) hinzu.

---

3. Gorges, Kurze Gesch. des Johanneums zu Lüneburg, Lüneb. Progr. 1869 p. 11. 4. V. p. 382. — Es ist nicht erst eine Errungenschaft der neueren Pädagogik, dass Spiel und Gesang die übrigen Unterrichtsfächer unterbrechen sollen. Die Breslauer SchO. 1570 (V. p. 127) sieht die Bedeutung der Musik in der Aufmunterung und Erfrischung der fatigierten ingenia. cf. die Vorrede zu Georg Rhau, Enchiridion 1530: „Musica non solum ad suaves vocum concentus faciendos et ad tolerandos studiorum labores utilis ac jucunda.“ Ebenso bei Martin Agricola, Rudimenta 1539, die Vorrede von Joach. Wolterstorp an die studiosa juventus scholae Magdeburgensis: „cum et ars Musica summa fide vobis a Martino Agricola discenda proponatur, ad quam aliis laboribus discendi defatigati, secessum ac jucundissima quaedam diverticula habeatis . . .“

Bei grösseren Schulsystemen steht zwischen dem Rektor und Kantor der Konrektor. Die Stellung des Subkonrektors ist schwankend, bald vor, bald nach dem Kantor.

Ein im Stadtarchiv zu Halberstadt befindlicher handschriftlicher Visitationsbericht vom Jahre 1589, eingereicht auf Anordnung des Bischofs Heinrich Julius von Halberstadt[1], gibt Aufschluss über die grosse Zahl von kleineren Lateinschulen am Ostrande des Harzes, in denen immer an zweiter Stelle der Kantor unterrichtet. So hat Ermsleben, damals eine Stadt mit 200 Hauswirten, eine 4klassige Lateinschule. Sämtliche Schüler haben Musikunterricht. Die Schwesteranstalt zu Croppenstedt (etwa ebenso gross als Ermsleben) stellt für zwei Klassen einen Ludimoderator als Rektor und einen Kantor ein. In Wegeleben (200 Hauswirte) besteht sogar eine 5klassige Gelehrtenschule mit systematischem Lehrplan. Musik wird nicht erwähnt, hat aber gewiss nicht gefehlt. In Osterwieck (500 Hauswirte) unterrichten 3 Lehrer, der Ludirektor Johannes Stoecker, der Kantor Johannes Siegfried und ein Baccalaureus die Schüler in vier Klassen. In der Grafschaft Mansfeld, der Wiege der Reformation, fand das Unterrichtswesen natürlich die weitestgehende Pflege. Abgesehen von der blühenden Schule zu Eisleben[2], bestanden lateinische Anstalten u. a. in Stadt Mansfeld (damals Thal-Mansfeld genannt), in Leimbach und in Hettstedt. Nach dem Chronicon Hettstadiense[3] untersteht diese Schule einem Rektor, einem Kantor

1. Halberst. Progr. 1862.

2. Ellendt, Gesch. des Gymn. zu Eisleben 1840.

3. Zwei übereinstimmende Papierhandschriften, beginnend mit dem Ende des 16. Jahrh., die eine im Pfarr-, die andere im Stadtarchiv vorhanden. S. 93 findet sich eine Beschreibung von der Einweihung des neuen Schulgebäudes 1578 (es wurde 1869 abgerissen). Gelegentlich dieser Inauguratio scholae Hettstadiensis wurde der 122. Psalm von Dresler figuraliter gesungen. Nach dieser Quelle lässt sich die Reihe

und einem Baccalaureus, später mit dem Titel Infimus[4]. Die Nachbarstadt Aschersleben weist sogar 6 Klassen auf. Die Lehrkräfte sind: Ludimoderator (Magister artium), Konrektor, Kantor und 4 Kollegen. Nach der Braunschw. SchO. v. Jahre 1548[5] rangierten die Lehrer der Martinschule in folgender Reihe: Rektor (M. Heinrich Faber), Konrektor, Kantor, Supremus, Medius, Succentor und Infimus (die beiden letzteren Adjuvanten des Medius).

Für dieses Jahrhundert bleibt in allen Braunschweigischen sowie in den meisten Schulen Norddeutschlands der Kantor Ordinarius von Tertia [6]. In Eisleben[7] und Eisenach[8] war der Kantor, soweit er sich zurückverfolgen lässt, von vornherein Ordinarius von Quarta. Ebenso in den Kursächs. Schulen[9].

Es lag in der Natur des Amtes, dass der Kantor den Musikunterricht erteilte. Aus den verschiedenen Stundenplänen für die Kantoren geht hervor, dass der Kantor auch in anderen Fächern unterrichtete[10], und dass er den Gesang nicht allein lehrte. Da dieser meist für alle Klassen auf die-

---

der Hettstedter Kantoren seit der Reformation lückenlos bis in die Gegenwart aufstellen.

4. Sehling, Die Ev. KOo· d. 16. Jahrh. 1902. I 313: „den kantoren soll der schulmeister mit des rats und pastor vorwissen und bewilligung zu berufen macht haben, desgleichen den infirmum." Infirmus ist nur ein Druckfehler für Infimus.

5. K. I 94.

6. Erst im 17. Jahrh. steigt er allgemein in das Ordinariat der Quarta hinab, entsprechend der Verminderung des Ansehens der Musik als Schuldisciplin, bis er, konsequenterweise überhaupt aus dem Kreise der Akademiker und die Musik im 18. Jahrh. aus dem Lehrplan der höheren Schulen ausscheidet. Durch Bellermann, den Direktor des grauen Klosters zu Berlin, wurde 1810 der Anstoss gegeben, Gesang wieder in die Unterrichtsfächer der höheren Schulen aufzunehmen.

7. Ellendt a. a. O. p. 53.

8. Eisenacher Progr. 1854.

9. Sehling KOo. I.

10. cf. die verschiedenen Lehrpläne für die Kantoren in K. I u. VIII, bei V, Held Kreuzkantorat zu Dresden 1894, und Ellendt.

selbe Nachmittagsstunde gelegt war, mussten ihm die Kollegen, in erster Linie der Succentor, helfen. Nach dem Lehrplan des Martineums zu Braunschweig, 1548, arbeiten 3 Musiklehrer: der Kantor in den Oberklassen, der Succentor in Tertia und Quarta. Für beide Abteilungen ist der Gesang Mo., Di., Do., Fr., hora 12, angesetzt. Ausserdem lehrt noch der Supremus in Tertia/Quarta Cantum Gregorianum Mi., So., hora 8.

Es teilen sich auch sonst noch mehrere Lehrer in die Musik. So in der Katharinen-Schule zu Braunschweig 1548 der Kantor in I/II[11], der Subkonrektor in III/IV. In Breslau[12] Kantor Erasmus Radevaldus in I, der Succentor in III. Aehnlich in Brieg[13] und Güstrow[14], wo Konrektor Heinrich Gesanglehrer von I ist; neben ihm waltet natürlich der Kantor seines Amtes. Besondere Pflege scheint der Musik in Gollnow zuteil geworden zu sein. Hier ist es der Ludimoderator sogar selbst, welcher die Primaner im Gesange unterweist. Nach der Verfügung „Alle Kollegen sollen Musici sein“[15] und „sollen im Alt, Tenor und Bass helfen“[16] wurde vermutlich die Anstellung der Lehrer von ihren musikalischen Fähigkeiten abhängig gemacht. In Helmstedt genehmigte man die Wahl unmusikalischer Lehrer nur ausnahmsweise dann, wenn diese als Schulmeister im eigentlichen Sinne des Wortes, d. h. als Rektoren, tüchtige Musiker als Kantoren neben sich hatten[17]. Auch Luther verlangte von allen Leh-

11. Zur Bezeichnung der einzelnen Klassen dienen die römischen Ziffern.

12. V. 217 und 219.

13. V. 324.

14. V. 576.

15. V. II 53.

16. K. I 34.

17. Knoch, Gesch. des Schulwesens zu Helmstedt, Progr. 1860, p. 32: „Wedderume vindet man nu ock etlicke Evangelische Praedicanten vnd etlicke Scholmeistere, de gantz vngeschickt sind thor Musica,

rern Kenntnis der Musik. „Ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an.“[18]

Aus dem Gesagten resultiert folgendes: In grösseren Schulsystemen ist der Kantor nicht der alleinige Gesanglehrer. Da alle Gesangabteilungen (meist I/II u. III/IV kombiniert) vorwiegend zur selben Nachmittagsstunde unterrichtet werden, müssen dem Kantor Gehilfen zur Seite stehen. Es fanden sich bei der Bedeutung, welche zu jener Zeit die Musik in den Kreisen der wissenschaftlich gebildeten Leute hatte, auch immer sangeskundige Kollegen, welche sich mit dem Hauptmusiklehrer in die Disziplin teilen konnten. Am leichtesten liess sich das durchführen, wo mehrere Kirchen durch den Schülerchor einer einzigen Schule zu bedienen waren. Da gab es auch mehrere Kantoren. Nur einer jedoch hatte den offiziellen Titel, die anderen werden teils als Succentor teils allgemein als Gehilfen oder Gesellen des Kantors bezeichnet. Sonst findet sich zu dem allgemeinen Titel Kantor noch eine nähere Bestimmung, z. B. Ober- u. Unterkantor (Liegnitz)[19]; Cantor Marianus, C. Nicolaitanus (Berlin)[20], C. Andreanus, C. Petrinus, C. Nicolaitanus (Eisleben)[21].

III. Stellung der Musik im Lehrplan.

Gewöhnlich fand der Schulunterricht früh von 6—9 Uhr und nachmittags von 12—3 Uhr statt. Um 8 Uhr werden die Lektionen durch den Besuch der Mette, nachmittags 2 Uhr

---

welcke jo nicht Scholmeistere schalden syn so se nicht gude Musicos Cantores by sick hebben.“

18. Luther, Tischreden. Sämtl. Werke. 4. Abt. Bd. 10, p. 308. Frkf. u. Erl. 1854.

19. SchO. 1617 Liegnitzer Progr. 1841.

20. Heidemann, Gesch. des grauen Klosters zu Berlin 1874, p. 92 f.

21. Ellendt, p. 53.

durch den Vespergottesdienst unterbrochen. Der regelmässige Unterricht musste dadurch leiden, insbesondere aber durch Trauungen und Begräbnisse, welche die Mitwirkung des Schülerchores erforderten und meist in die Unterrichtszeit fielen. Es verlauten daher auch bald Klagen darüber seitens der Schulvorsteher. Mit Rücksicht auf die Störung des Schulbetriebes durch die conjugia und funera werden wenigstens die letzteren in Braunschweig 1596[1] auf die Zeit nach dem Nachmittagsunterricht gelegt, oder aber bei kleineren Begräbnissen sollen nur die inferiores currendarii dazu genommen werden.

Die Gesangstunden lagen meist in der ersten Stunde post meridiem von 12—1 Uhr. Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts hat sich diese Stundenverteilung erhalten. Der Lehrplan von Eisleben 1776[2] legt die Musica wie seit 200 Jahren auf Mo., Di., Do., Fr., h. 12—1.

J. Plew[3] ist der Ansicht, dass in jenen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts täglich eine Stunde auf Gesang verwendet sei, wo die Kinder „artem lernen" und „die Kirchengesänge üben". Danach hat es den Anschein, als sei der wöchentliche 6stündige Musikunterricht allgemein üblich gewesen. So verallgemeinert ist Plew's Behauptung unrichtig. Er stützt sich auf einzelne SchOo., ohne zu bedenken, dass die Richtigkeit des Satzes nur innerhalb der Landes- oder Stadtgrenzen zutrifft, in welchen jene SchOo. Geltung hatten. Es gab neben SchOo., die für einzelne Länder, z. B. Pommern, Sachsen, Braunschweig u. s. w. erlassen waren, auch noch Lokalschulordnungen. Gewiss war z. B. die Kursächs. SchO. von 1528 oder die Württembergische von 1559 grundlegend für andere Länder und Städte, vielfach stimmen sie wörtlich mit den MusterOo. überein, aber ein genauer Ver-

1. K. I 138.
2. Ellendt, 162.
3. J. Plew, Gesangunterricht, in Baumeister, Handbuch der Erziehungs- und Unterrichtslehre, München 1895.

gleich der Verfügungen, betreffend den Gesangunterricht lässt die Annahme Plew's als nicht richtig erkennen.

Die Anzahl der wöchentlichen Gesangstunden differiert von 1—6. Für gewöhnlich fiel der Unterricht am Mi. und So. nachmittags aus[4].

Auf Grund der SchOo. stelle ich die einzelnen Anstalten nach der Anzahl der Lehrstunden zusammen.

6 Stunden Musikunterricht werden erteilt in: Nürnberg, Sebaldusschule 1526[5], in den Kursächs. Lehranstalten 1528[6], Hamburg 1529[7], Braunschweig 1535[8], in der Martin-, Katharinen- und Aegidienschule, Helmstedt 1543[9], Braunschweig 1546[10], hier Mo., Di., Do., Fr., h. 12 in I/II, ausserdem Mi. u. So. h. 8 nach dem Frühgottesdienst Cantus Gregorianus bis 9 Uhr, desgleichen in III. IV dagegen hat nur 4 Stunden Musik. Während die drei oberen Klassen Cantum Gregorianum üben, rezitiert IV classis germanicum cathechismum. Braunschweig 1547/48[11]: Hier ergeben sich aus dem Lektionsplan des Kantors am Martineum (Zanger) und des Gehilfen (Joh. Stoer) 6 Stunden in III/IV. 4 Stunden, an den gewöhnlichen Tagen, Mo., Di., Do., Fr. h. 12, Johannes Stoer exercet musicam und Mi. und So. h. 8 cantor regit chorum, deinde exercet choralem cantum cum tertia et quarta classe. Martineum 1548[12]. In III/IV 4 Stunden h. 12 musica. Succentor. 2 Stunden Mi.

---

4. Cf. Wittenberger SchO. 1533, V. 29 und viele andere SchOo.

5. Heerwagen, zur Gesch. der Nürnberger Gelehrtenschulen, Progr. 1860/68 p. 28. — Vielleicht auch in Eisleben 1525, wo auf Veranlassung des Grafen Albrecht von Mansfeld durch Luther bei St. Andreas 2 Schulen. eine höhere und eine niedere gestiftet wurden.

6. V. 6.

7. V. 19.

8. K. I 50.

9. Knoch a. a. O. p. 32.

10. K. I 65 ff.

11. K. I 82 ff.

12. K. I 92.

und So. h. 8 cantus Gregorianus. Supremus. — Catharineum 1548[13] in II. 4 Stunden h. 12. 2 Stunden h. 8 Mi. und So. post chorum D. cantor suo juditio vel lectiones in templo legendas ordinabit vel pueros in musica exercebit. In den Württembergischen Klosterschulen 1595[14] Mo., Di., Mi., Do., Fr. h. 12., So. h. 2. Die Ausgabe der Ordnung von 1582 hat eine Abweichung: „So. h. 1 usque ad 2 werde gelesen Compendium musicae, doch alle Tage nach Essens soll die Musika $^1/_4$ oder $^1/_2$ Std. mit Singen exerziert werden.“ Pommern 1563[15], vermutlich auch Lüneburg 1570[16], Frankfurt a. M. 1579[17] Mi., So. h. 1 „reliquis diebus hora eadem“. Braunschweig 1562[18], Memmingen ca. 1581[19], Labes 1598[20], Wolkenstein (Erzgebirge) 1598[21].

5 Stunden:

Brandenburg 1564[22] (Mi. Nachmittag war frei). Laubach (Hessen) 1573, 1577/78[23]. Braunschweig ca. 1600[24] in II der Aegidienschule (Mi.-Nachm. frei), 4 Std. h. 12. 1 St. h. 8. Stralsund 1591[25] in III.

---

13. K. I 97 ff.
14. V. 82 ff.
15. V. 173.
16. Lüneburger Progr. 1869.
17. V. 637.
18. K. I 109.
19. Die Anzahl der Gesangstunden ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Die Schulordnung 1581 (Mitteil. I 69, 75) gibt an Do. h. 12. So. h. 8, aber an den dazwischen liegenden Tagen nachmittag gegen 4 Uhr vor Schulschluss soll die praktische Uebung erfolgen.
20. G. v. Bülow, Beitr. z. Gesch. des Pommerschen Schulwesens, Stettin 1880 p. 63. Ordo lectionum in schola Labense 1598. Original im Staatsarchiv zu Stettin.
21. Mitteil. IV 133.
22. V. 529 u. 533.
23. Mitteil. VI 103.
24. K. I 169.
25. V. 494|5.

4 Stunden:

Torgau 1531[26]. Wittenberg 1533[27]. Schleswig-Holstein 1542[28]. Herzogtum Braunschweig 1543[29], ebenso Helmstedt. Braunschweig (Stadt) Martinschule 1547/48[30] in II. Im folgenden Jahre unter H. Fabers Rektorat Do. und Fr. h. 12 musica und Mi. und So. h. 8 Cantus Gregorianus beim Kantor. Mecklenburg 1552[31]. Magdeburg 1553[32]. Weimar 1562[33]. Eisleben von 1570[34] an ständig nur 4 Stunden. Walkenrieder Klosterschule 1570[35]. Güstrow 1572[36]. In I und II Musica (unsicher ob 4 oder mehr Stunden). Schneeberg (Sachsen) 1575. II/IV. Mo., Di., Do., Fr. h. 11[37]. Wolfenbüttel 1575[38]. Meissen 1575[39]. Grimma 1577[40]. Brieg 1581[41]. I/III h. 12. Treptow 1594[42]. Gollnow 1595[43]. Braun-

26. Taubert, Pflege der Musik in Torgau, Progr. 1860.

27. V. 28.

28. V. 40/41. Mitteil. IX. 138, 151, 154.

29. V. 47/48. K. VIII 15.

30. K. I 83.

31. V. 64.

32. V. 414. Die Zählung von 4 Stunden geht daraus hervor, dass die Bestimmung lautet: hora duodecima Musicis Exercitiis destinatur (V. 414 III ordo); nach II ordo war der Dies Jovis vel Mercurii dies feriatus und die Sabati (z. B. in III/IV kombiniert) pomeridiano tempore Latinum Evangelium audiendum est. Der Musikunterricht fiel demnach am So. aus.

33. Mitteil. VII 181.

34. Ellendt a. a. O. 135.

35. V. 552.

36. V. 576.

37. Mitteil. I 205.

38. K. VIII 106.

39. Cf. Flathe St. Afra p. 481.

40. Roesler, Gesch d. Fürsten- und Landessch. Grimma p. 174.

41. V. 310.

42. v. Bülow p. 50 und 151. Ordo scholae Treptoviensis ad Regam 1594.

43. v. Bülow a. a. O. 50 und 151. Ordo lectionum in schola Golnoviana 1595.

schweig 1598[44], Katharinenschule. Der Kantor in I/II. Der Subkonrektor in III/IV. Aegidienschule daselbst 1599/00 in I/II. 4 Stunden h. 12 exercitium musicum.

3 Stunden:

Zerbst 1559. Mo., Di., Fr. h. 12[45]. Kursachsen 1580 h. 12 Mo., Di., Do. Am Fr. statt der Musik soll Arithmetik gelesen werden[46]. Aschersleben 1589 Mo., Di., Do. h. 12 in II/III a cantore, in IV durch den Quartus Joh. Sullexen[47]. Stralsund 1591[48], Mo., Do., So. h. 12.

2 Stunden:

Braunschweig (Stadt) 1548[49], in I. Breslau 1570[50] I beim Kantor, III beim Succentor. Der Unterricht in Musik ist Mo. und Di. h. 12. II hat keine Musik. Altorf 1575[51]. Mi. und So. h. 12.

1 Stunde:

Frankfurt a. M. 1537[52]. Mi. post prandium. Köln 1543[53]. (1 Stunde? „den So. soll der Schulmeister mit der Musica zubringen".) Stralsund 1591[54]. V/VI. psalmum Germanicum canant evangelio convenientem. Braunschweig Aegidienschule ca 1600[55]. I/II So. h. 8.

---

44. K. I 157.
45. Sintenis, Gesch. des Franciseeums Progr. 1853 p. 21.
46. V. 243.
47. V. 643.
48. V. 491. Die SchO. von 1561 (Progr. 1839 und 41) enthält keine näheren Angaben.
49. K. I 81.
50. V. 217.
51. V. 613 und 628.
52. V. 633/34.
53. V. 407.
54. V. 489.
55. K. I. 175

Aus dieser Aufstellung ergibt sich, dass von einer Gleichheit der einzelnen Schulen inbetreff der für Musik angesetzten Lehrstunden keine Rede sein kann. Gewöhnlich war der Unterricht 4stündig, zumal in Kursachsen, wie aus Sehling und Burkhardt hervorgeht[56].

Manchmal werden die Kantoren die ihnen zugemessenen Lehrstunden überschritten haben, besonders in der Zeit vor den grossen kirchlichen Festen. Sie mochten einen guten Chorgesang für wichtiger halten als die anderen Fächer und stellten sich damit in Gegensatz zu den Rektoren. Man begegnet Bestimmungen, dass die Musik auf bestimmte Tage und Stunden festgelegt, ja sogar, dass die einzelnen Gesangstunden abgekürzt werden sollen, um möglichst schnell zu wichtigeren Dingen zu kommen. So die Kurs. SchulO. 1580[57] und Köln 1543[58].

Die Musik hatte sich oft auch noch mit der Mathematik in die angesetzte Lehrstunde zu teilen[59]. Infolge dieser Verbindung war der Kantor zugleich Mathematiklehrer[60]. Nach Martin Agricolas Quaestiones wurde ja auch die mathematische Seite der Musik, das proportionale Verhältnis der ein-

---

56. C. A. H. Burkhardt Gesch. der sächs. Kirchen- und Schulvisitationen von 1524—1545, Leipzig 1879.

57. V. 245.

58. V. 407.

59. Cf. Baumeister, Handbuch, mathem. Unterr. München 1895. Heym, Zur Gesch. des mathem. und naturw. Unterr. (Progr. Thomasschule Leipzig 1872/73) ist der Ansicht, dass das Quadrivium: Arithm. Geometr., Astron. und Musik den höheren Universitätsstudien vorbehalten, und nur das Trivium: Grammatik, Dialektik und Rhetorik an den Lateinschulen gelehrt sei. Dieses Schema sei zu Gunsten der Musik und Mathematik überschritten. Nach K. und V. war dies im 16. Jahrh. bereits der Fall.

60. So war Heinrich Faber 1547 in Braunschweig Lehrer der Mathematik an der Schola major, und Seth Calvisius, 1582 Kantor in Schulpforta, ein bedeutender Mathemathiker. Cf. Dommer Mus.-Gesch. 2. Aufl. 1876 p. 200.

zelnen Jntervalle zum Grundton im theoretischen Musikunterricht behandelt[61]. Jn demselben Werke redet er gelegentlich der Notenfiguren von den verschiedenen geometrischen Winkeln[62].

Der Kursächs. Lehrplan 1580[63] bestimmt, dass Freitags von 12—1 anstatt der Musik die Arithmetik gelesen werden soll[64], dagegen wird in Braunschweig 1562 (Lehrplan des Martineums) in I/II Arithmetik und Musik gleichzeitig erteilt. Die beiden Fächer erhalten je $^1/_2$ Stunde[65]; ebenso in Meissen[66].

IV. Lehrziel.

Das Lehrziel kann der Abschnitt „van den Cantoren in den scholen“ aus der Braunschweiger KirchenO. 1528 veranschaulichen[1], die sich mit der Kursächs. SchO. von demselben

61. M. Agricola Quaestiones Bog. E, Bl. 1 u. 2, Proport. d. Intervalle: 1. Comma 524288/531441. 2. Semiton. min. 243/256. 3. Semiton. mai. 2048/2187. 4. Tonus 8/9. 5. Semiditonus 27/32. 6. Ditonus 64|81. 7. Diatessaron 3/4. 8. Tritonus 512/729. 9. Semidiapente 729/1024. 10. Diapente 2/3. 11. Semit. c. diapente 81|128. 12. Ton. c. diapente 16/27. 13. Semidit. c. diapente 9/16. 14. Ditonus c. diapente 128/243. 15. Diapason 1/2. 16. Semiton. c. diapason 8/18 = 4/9. 18. Semidit. diapas. 64/162 = 32/81. 20. Diatessaron diapason 3/8. 21. Triton. diapason 256/729. 22. Semidiapente diapas. 729/2048. 23. Diapente diapason 2/6 = 1/3. 24. Semit. diap. diapas. 81/256. 25. Tonus diap. diapas. 16/54 = 8/27. 26. Semidit. diap. diapas. 9/32. 27. Diton. diap. diapas. 128/486 = 64/243. 28. Disdiapason 1/4.

62. M. Agr. Quaestiones Bog. A. Bl. 5 und 7.

63. V. 243.

64. Cf. für Pforta 1543 Musica vel Arithmetica. Mitteil. VI, 225.

65. K. I 111.

66. V. 281.

1. K. I 34.

Jahre deckt. Der Abschnitt ist Melanchthons Schrift „Unterricht der Visitatoren" entnommen, welche auch zitiert wird. Die Stelle lautet: „De beyden cantores in beyden scholen, (St. Martin und St. Katharinen) na bevehle unde willen oeres rectoris schalen schoelarbeit dohn gelick den andern gesellen. Dar oever is oere sunderge ampt, dat se allen kynderen groet unde kleyne, gelert unde ungelert singen leren (alse Philippus Melanchthon in deme genomeden boke [Unterricht der Visitatoren] bescreven hefft) gemeynen sanck duedesch unde latinisch, dar to ock in figurativis, nicht alleyne na gewaenheit, sonder ock mit der tidt kunstlick, dat de kyndere leren vorstan de voces, claves unde wat mehr hoeret to sulker musica, dat se leren vaste singen unde renlick"[2].

Demnach war das Unterrichtsziel eine gesangliche Ausbildung aller Schüler ohne Ausnahme, der grossen und kleinen, der musikalisch begabten und unbegabten. Melanchton, der Verfasser der Kursächs. SchO., ging jedenfalls von der durchaus richtigen Erwägung aus, dass Dispensation vom Gesangunterricht prinzipaliter ausgeschlossen sei[3]. Es hatte also jeder Schüler an den Musikstunden teilzunehmen, soweit sie im Rahmen des geregelten Unterrichts lagen. Es brauchte aber nicht jeder dem eigentlichen Schülerchor, dem chorus symphoniacus anzugehören. Aehnlich lag es ja auch auf dem Gebiete der lateinischen Gedichtanfertigung. Hier hatte jeder Schüler die Regeln der Prosodie gründlich zu erlernen, nicht, um in den Geist der lateinischen Klassiker ein-

---

2. Cf. auch Luther an die Ratsherren 1524 „Singen und die Musica lernen."

3. Erwähnt die Kurs. SchO. 1528 einen Dispens vom Gesangunterricht überhaupt nicht, so macht die Brieger SchO. 1581 (V. 307) die Befreiung vom Gesang von einem ausgesprochenen Mangel an musikalischem Gehör abhängig: „Nemo sit exemptus, nisi qui natura sint ἄμουσοι et ad percipiendas harmonias se minime idoneos esse, voce et cantu testentur."

zudringen, sich an den Erzeugnissen jener Literatur zu erfreuen und zu erfrischen, sondern um selbst lateinische Verse zu verfertigen, um selbst mitzuarbeiten an der Schaffung einer neuen Periode der lateinischen Literatur. Die Qualität der lateinischen Verse hing natürlich von der individuellen Begabung des Schülers ab. Aus dem Schüler einen „homo latinus“ zu machen, war das Ziel des gelehrten Unterrichtes, Ciceronianische Eloquenz die höchste Tugend, der die studierende Jugend nacheiferte. Reichte dazu die Begabung nicht aus, so half man mit dem Stock, der ferula, nach. Bei dem Musikunterricht lagen die Dinge nicht anders. Musik war mit der Mathematik eng verbunden[1]. Dispens vom Gesang wäre ebenso unverständlich gewesen wie Dispens vom mathematischen Unterricht. Musik war, zumal in dieser Verbindung, eine Wissenschaft; folglich hatte jeder angehende Gelehrte in die Geheimnisse dieser Wissenschaft einzudringen. Alle Wissenschaft war aber nicht Selbstzweck, sondern sollte praktische Verwendung erfahren. Die Grammatik, Prosodie und Metrik waren die Vorbedingungen der Verskunst; Dialektik und Rhetorik verfolgten die praktischen Zwecke der Disputier- und Redekunst. In allen diesen freien Künsten wurde Tüchtiges geleistet. In der Musik nicht weniger. Die Leistungen hierin, gleichviel ob infolge von Begabung oder von Gewaltmassregeln waren erstaunlich.

Die alten Lateinschulen stellten also als Grundsatz auf, dass für den Musikunterricht die stimmliche Begabung wohl angenehm, aber nicht notwendig sei. Begabung mit schönen Stimmmitteln war für die Musik als Unterrichtsgegenstand gleichgiltig. Hier handelte es sich um ein Erfassen und Aneignen bestimmter Regeln, wofür die allgemeine geistige Begabung massgebend war. Die Erfolge des Musikunterrichtes bei den einzelnen Schülern waren natürlich ebenso verschieden, wie die Erfolge in den anderen Schuldisziplinen.

---

4. Cf. Anmerk. 59 S. 20.

Wenn man als Lehrziel „singen lernen“ aufstellte, so lag nach dem obenangeführten Abschnitt auch bereits eine nähere Bestimmung darin, dass die Schüler nicht nur nach Gewohnheit, sondern auch mit der Zeit künstlich singen lernen sollten. Das heisst nichts anderes als: das Gehörsingen soll zum bewussten Kunstgesang, zum Singen „vom Blatt“ werden. Darauf geht jener Ausdruck, die Kinder sollen „artem lernen“. Zanger edierte 1554 ein Lehrbuch des Gesangunterrichtes, wo er in der Vorrede es als einen Vorzug seiner Methode hinstellte, dass die Knaben in ganz kurzer Zeit imstande waren, sogar ein schwieriges Gesangstück singen zu lernen, das heisst ohne besondere Einübung des Stückes[5]. Welche Mittel angewendet wurden, dies Ziel zu erreichen, wird sich bei der Darstellung der Unterrichtsmethode ergeben.

V. Lehrstoff. a) praktisch, b) theoretisch.

a) War das Lehrziel die Erlernung der Singekunst, so fand diese selbst ihre Aufgabe in der Ausführung von Musikstücken zunächst kirchlicher Art. Was die Kurrende und die Symphonisten in der Schule und in besonderen Uebungsstunden gelernt hatten, wurde von ihnen praktisch verwertet. Der praktische Lehrstoff kirchlicher Gattung umfasste das ganze Gebiet des Gregorianischen Chorals (Hymnen, Psalmen, Responsorien, Introiten etc.) und die reiche Literatur der Figuralmusik. Von Komponisten dieser Art werden in den SchOo. empfohlen: Josquin[1], Clemens non Papa[1], Or-

5. Zanger, Prakt. Mus. Praecepta: Nec dubito, quin bonis pueris haec Musices fundamenta profutura sint, cum eorum foelicitatem in aliquot pueris instituendis experti jam simus, quos brevi tempore, aptos ad quemvis Musicae concentum proferendum instruximus.

lando[1], Clemens Uttentalio[2], Gallus sive Handelius[2], Palladius[3].

Sonst lauten die Ausdrücke allgemein „De cantor schall de Knauen nicht alleine in Cantu plano Chorali, sondern ock in figurali vnderwisen vnd wol oeuen“[4], oder „Freitag vnd Sambstag sollen de Knaben mit Kirchengesängen teutscher vnd lateinischer Sprach geuebet werden“[5]. In Helmstedt heisst es, jeden Tag sollen die Schüler „h. 12 in cantu plano sive chorali vnd figurali durch den Cantor vnd die übrigen Schulgesellen geübt werden“[6]. Die Braunschw. SchO. 1528 fordert „gemeynen sanck duedesch unde latinisch, dar to ock in figurativis“[7]. Genauer bestimmt die Pomm. SchO. 1563 den Stoffplan für die erste (unterste) Klasse der Partikularschulen[8]. Ausser den regelmässig wiederkehrenden Andachtsgesängen beim Anfang und Schluss des Vor- und Nachmittagsunterrichtes aller Schüler sollen die Knaben der 1. Klasse insbesondere lernen die deutschen Gesänge als:[9] Das deutsche Tedeum laudamus Lutheri; das deutsche Benedictus; das deutsche Magnificat; Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen; Esaia, dem Propheten, das geschah; Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren, u. dergl. Item, die alten Cantica von den Festen.

Auf Weihnachten: Puer natus in Bethlehem, lateinisch und deutsch. Nunc Angelorum Gloria. Dies est laetitiae. Resonet in laudibus. In dulci jubilo. Joseph, lieber Joseph mein.

---

1. V. 256.
2. V. II 42.
3. V. II 42.
4. SchO. im Herzogt. Braunschw. 1543 V. 47.
5. Würtemberg 1559 V. 91.
6. Knoch, Helmst. Progr. 1860.
7. K. I 34.
8. V. 170 ff.
9. Ueber die Texte und deren Verfasser cf. Wackernagel „Deutsches Kirchenlied“, Leipzig 1864|77.

Auf Ostern: Surrexit Christus hodie mit dem deutschen: Erstanden ist der heilige Christ etc.

Auf Pfingsten: Spiritus sancti gratia, lateinisch und deutsch und was dergleichen alte Gesänge mehr sind, die sollen den Kindern fleissig gelehrt werden." Der Stoffplan für die anderen Klassen ist nicht detailliert.

Die Brieger SchO. 1581[10] setzt sogar die Andachtsgesänge für die einzelnen Tage und Stunden fest.

Hymni canendi mane hora sexta.[11]

Diebus Mo. Jambicum Dimetrum Ambrosii: Jam lucis orto sydere.
Di. Aliud eiusdem: Somno refectis artubus.
Mi. Alius hymnus: O Summe rerum conditor.
Do. Georgii Fabricii: Ignosce mitis et bonus cunctis iniquitatibus.
Fr. Aurelii Prudentii: Ales diei nuntius.
So. Alius hymnus: Tu Trinitatis unitas.

A prandio hora XII.

Diebus Mo. u. Di: Phalaecium Eobani Hessi: Veni maxime Spiritus, tuorum reple corda fidelium.
Diebus Do. u. Fr: Veni creator Spiritus.

Hymni vespertini Hora IV.

Diebus Mo.: Dimetrum Prudentii: Ades Pater supreme.
Di.: Alius Hymnus: Jesu, redemptor saeculi.
Mi.: M. Antonii Flamminii: Jesu beate, si tuo amore sancto perfrui.
Do.: Philippi Melanchthonis Precatio: Flecte, precor, nobis iratum Christe Parentem.
Fr.: Jambicum Dimetrum: Te lucis ante terminum Rerum creator possimus.

---

10. V. 320.
11. s. v. S. Anm. 9.

Es steht demnach fest, dass der Unterricht mit Gesang eröffnet und geschlossen wurde. Sogar jede einzelne Lehrstunde wurde ebenso begonnen und beendet. Von Martin Agricola wissen wir, dass er besondere Gesänge „sub horarum intervallis decantandae" [12] geschrieben und veröffentlicht hat.

Als Lehrstoff galten aber nicht nur geistliche Lieder, sondern auch weltliche. Die Aufführung von Schulkomödien forderte solchen Chorgesang. [13] Die Brandenburger SchO. 1564 [14] nennt besondere Horazische Oden, welche empfohlen werden: „Interdum usurpentur Odae quaedam Horatii purae et castae ut, Beatus ille, Integer vitae, Augustum amice."

Das Characteristicum der zu übenden Gesänge ist: „im figural alle üppige leichtfertige compositiones meiden, und allein christliche gravitetische stuck, welche zur andacht dienen und der cantorei bei frembden ruhmlich sein konnen, singen". [15] „Allein geistliche muteten, hymnos und gravitetische stueck singen, und alle reuter und schandbubenlieder meiden." [16] Der Rat der Stadt Braunschweig ist nicht gewillt, „unsere geistliche musicam dem teufel und altem Adam zu leihen." [17] Die Kursächs. SchO. 1580 [18] machte den Cantores zur Pflicht, „fürnehmlich sich deren Gesang zu enthalten, so auff Tantzmess oder Schandliederweise nachgemacht, sondern es also anzustellen, was in der Kirchen gesungen, dass es herrlich, tapffer sey, und zur Christlichen Andacht die Leute reizen mag." Aehnlich lauten die Bestimmungen in Nordhausen 1580 [19] für die Lieder beim Neujahrs-

---

12. Prüfer, „der ausserkirchliche Kunstgesang" 1890.
13. cf. Liliencron, Chorgesänge des lat. Schuldramas im 16. Jahrh. Vierteljahrsschr. 1890. p. 309 ff.
14. V. 536.
15. K. I 124.
16. K. I 142|3.
17. K. I 142|3.
18. V. 256.
19. V. 381|390.

Singumgang und bei Hochzeiten; nur Lieder „de tempore et conjugio“ sind erlaubt, „keine Reiter und Buhlenlieder und weltliche Possen.“ In Magdeburg[20] sind nur „piae, sacrae et castae melodiae“ gestattet.

b) Die Nachrichten über den theoretischen Lehrstoff sind weit umfangreicher. Es handelt sich beim Schulmusikunterricht nicht um Kompositionslehre, sondern nur um Gesangstechnik. Der Vorwurf, den man den Musikkompendien jenes Jahrhunderts gemacht hat, sie enthielten keine Anweisungen zur musikalischen Komposition, ist demnach unberechtigt. Aus diesen Lehrbüchern sollten die Schüler garnicht komponieren, sondern lediglich singen lernen.

Die Verfügungen in den verschiedenen SchOo., was als theoretischer Lehrstoff zu gelten habe, lassen sich einteilen in allgemeine und spezielle Vorschriften. Zu den ersteren gehören Angaben dieser Art: „Eine halbe Stunde singen, eine halbe Stunde praecepta lernen“[21]; „hora 12 aut docetur musica aut cantatur[22]; „majoribus junctis cantilenae in dies festos praecinuntur. Praelegitur et ars ipsa musicae duplex“[23]; „Gegen den Festen die gesenge vbersingen, aber sonst in der Wochen, wenn es muglich, dass man nicht mit dem Kirchengesang zu thun hat, soll man artem lernen.“[24] In Pommern werden „an 2 Tagen die Praecepta Musices fleissig gelesen, mit exemplis erkläret und examiniret, und den Knaben eingebildet, desgleichen an 2 anderen Tagen in cantu figurali oder chorali de tempore treulich mit dem Knaben gesungen, die praecepta repetiert und ad usum gebracht“[25]. Aehnlich in Koeln 1543[26], Brandenburg 1564[27]

---

20. V. 428.
21. K. I 47.
22. K. I 49.
23. K. I 53.
24. Wittenberg 1533, V. 28.
25. Pommern 1563, V. 172.
26. V. 407.
27. V. 525.

Walkenried 1570[28], Jena 1573[29], Altorf 1575[30], Aschersleben 1589[31].

Speziellere Angaben über das theoretische Unterrichtsmaterial machen zum Beispiel Braunschweig 1528:[32] Der Choral- und Figuralgesang soll sein „nicht alleyne na gewaenheit, sondern ock mit der tidt kunstlick, dat de kindere leren vorstan de voces, claves unde wat mehr hoeret to sulker musica.“ Hadeln'sche KO. 1544:[33] „Wieder schall denn Kindern der Schollmeister ock dat rechte Fundament Musices fleitich inbilden also dat de Kinder Manum Guidonis unnd de Noten kennen, de Claves weten unnd de Thonos tho underscheiden leren.“ Pommersche SchO. 1563: Von den Lectionibus in Partikularschulen.[34] Die andereClassis: „Wenn Choralgesänge lateinisch oder deutsch in der Schule proponiert werden, sollen diese Kinder mit dem andern solmisieren und singen und also nach der Hand ad Musicam gewöhnt werden, dass sie die voces Musicales und solmisieren, Scalam Musicalem und octo Tonos lernen“[35]. In Lauingen 1565[36] werden gelernt „de sonis et vocum varietate, dissimilitudine, concentione, spaciis atque temporibus praecepta certa, . . . et quid acutum, quid grave, quid intermedium, quid longum, quid breve, quid moderatum sit.“ Altorf 1575[37]: „Der Musicus soll zum wenigsten zwo oder drey stund die Wochen vber, ein kurtz Epitomen oder Inhalt den Jungen

---

28. V. 552.
29. V. 581.
30. V. 628.
31. V. 646.
32. K. I 47
33. V. 62.
34. Ueber Particularschulen cf. K. I 552; VIII 602 u. XLVIII; Paulsen Gesch. des gelehrten Unterrichts 1885, p. 199.
35. V. 171.
36. V. 728.
37. V. 613.

lesen und expliciern. Auch die Gesenglein, so darinnen begriffen, mit jnen singen vnd exerciern. Vnd mit Vleiss darneben anzeigen, wie man einen jeden cantum oder gesang anfenglichen sol lernen solmisiern, wo vnd auff welcher Linien die mutationes pflegen zu geschehen. Desgleichen, wie ein jeder Gesang anzustimmen, wo in der mitt des Gesangs zu pausiern, still zu halten oder gar auffzuhoeren sey etc. auffs einfeltigst vnd schlechts fürgeben."

Als theoretischer Elementarlehrstoff stand also fest: Claves, Voces, Scala, Mutatio, Solmisatio, Genera cantuum, Soni, Modi, Toni. Es ist der Stoff, den die in den verschiedenen Bibliotheken noch vielfach vorhandenen Musikkompendien jener Zeit behandeln. Die Anordnung des Stoffes in diesen Lehrbüchern ist verschieden. Dafür massgebend sind oft die lokalen Verhältnisse, die Anzahl der Klassen, der Lehrstunden u. s. w.

Man hatte von der Musica choralis, als der Grundlage der Musica figuralis bei der theoretischen Erörterung auszugehen.[38] Für einzelne Autoren ist darum der Choralgesang und darin die Elementa musicae der allein zu behandelnde Stoff.

Choralmusik allein enthalten folgende Autoren: Martin Agricola, von welchem 3 Werke in Betracht kommen. 1) Ein kurtz deudsche Musica.[39] Mit LXIII schonen lieblichen Exempeln, yn vier Stymmen verfasset. Gebessert mit VIII Magnificat, Nach ordenung des VIII Thon. Mart.

---

38. Später änderte sich dieses Princip cf. p. 111.

39. Das entsprechende Lehrbuch für Figuralmusik ist „Musica figuralis deudsch mit ihren zugehoerenden Exempeln. Wittenberg 1528." Bezüglich der verschiedenen Auflagen aller aufgezählten Schulschriften s. Eitner Biogr.-Bibliogr. Quellenlexicon 1900. — Kümmerle, Encyclop. der ev. Kirchenmusik, hält irrtümlich die „Kurtz deudsch Musica" und die „Musica Choralis" für Kompositionen A.'s, während sie zu den musiktheoretischen Schriften gehören.

Agricola. Titelblatt in Rot- und Schwarzdruck. 8⁰. nummerierte Blätter. Am Schluss der Vorrede: Gegeben zu Magdeburg am 15. tag Aprilis. Im 28. Jar.

2) Rudimenta Musices, quibus canendi artificium compendiosissime complexum, puris una cum Monochordi dimensione traditur per Mar. Agricolam. Vitebergae apud Geor. Rhaw. Anno 1539. 8⁰. 4 Bog.

3) Quaestiones vulgatiores in Musicam, pro Magdeburgensis Scholae pueris digestae, per Martinum Agricolam. 1543. Item de recto Testudinis collo ex arte probato,[40] de Tonorum formatione, Monochordo, ac lectionum accentibus. Auf der letzten Seite „apud Micha. Lottherum." 8⁰. 7 Bog.

4) Enchiridion utriusque Musicae practicae, a G e o r g i o R h a u o, ex variis musicorum libris congestum. Witeber. Am Schlusse der Vorrede: Witeberge, pridie Idus junii. Anno XXX.[41] Geor. Rhav. Der Verfasser widmet sein Buch Venerando Viro D. Joanni Bugenhagen, Pomerano, Parocho Witebergensi Vigilantiss. 8⁰. 5 Bog.

5) Quaestiones Musicae, in usum scholae Northusianae, per Ion. Spang. Herdess. collectae. Norimbergae apud Joh. Petreium. Am Schlusse der Dedication an Georg Rhau: A. XXXVI. J o a n n e s S p a n g e n b e r g kl. 8⁰. 5 Bog.

6) Compendiosa Introductio in choralem Musicam, ex variis authoribus haud negligenter collecta per I o a n n e m

---

40. Aus dem Zusatz: „Item de recto Testudinis collo ex arte probato" dürfte hervorgehen, dass tatsächlich im 16. Jahrh. bereits in einzelnen Schulen Unterricht im Instrumentenspiel erteilt wurde. Ausführlicher gedenke ich dies in einer besonderen Abhandlung nachzuweisen.

41. Erschienen 1531. Die erste Auflage 1518, enthält nur Choralmusik mit dem Titel: Enchiridion Musices ex variis Musicorum libris depromptum rudibus huius artis Tyronibus sane quam frugiferum. 1520 erschien die zweite Ausgabe: Euchiridion u t r i u s q u e Musicae Practicae a Georgio Rhauo congestum (Choral- und Figuralmusik). Auf dem Titel wird als drittes Heft angeben: Isagoge Joannis Galliculi De cantus Compositione.

Cretz ludiliterarii moderatorem apud Cellam Ratoldi ad Venetum lacum sitam. Augustae Rheticae. Philippus Vlhardus excudebat. Am Schluss der Vorrede M. D. L. III. kl. 8⁰. 4½ Bog.

7) Musicae planae Rudimenta Ioannes Stirpiani. Augustae Rheticae. Philippus Vlhardus excudebat. o. I. 8⁰. 3½ Bog.

Aus dem Vergleich der Typen dieses Buches mit dem vorigen kann man schliessen, dass Stirpians Rudimenta vielleicht auch aus demselben Jahr (1553) stammen.

Choral- und Figuralmusik, die letztere zum Teil als Grundlage der ersteren:

1) Rudimenta Musicae in gratiam studiosa ivventutis diligenter comportata. A. M. Nicolao Listenio. Vitebergae. XXXIII. Auf dem letzten Blatt: Vitebergae apud Georgium Rhav. 1533. 8⁰. 3 Bog. Die zweite Auflage trägt den Titel: Musica Nicolai Listenii. Veteb. apud Georg Rhau. Anno 1537. 8⁰. 6 Bog.

2) Musicae, id est artis canendi libri duo. autor Sebaldus Heyden. Norimbergae apud Joh. Petreium, Anno salutis M. D. XXXVII 4⁰. 115 numerierte Seiten.

3) Compendiolum Musicae pro incipientibus. Per Magistrum Heinrich Fabrum[42] conscriptum, ac nunc denuo, cum additione alterius Compendioli, recognitum. Am Schluss der Vorrede 1548 8⁰. 2 Bog.

4) Ad Musicam practicam Introductio non modo praecepta set exempla quoque ad usum puerorum accomodata, quam brevissime continens. Conscripta a Henrico Fabro Lichtenfelsensi, et jam ab innumeris Typographicis mendis ex authoris piae memoriae *αὐτογράφῳ* repurgata. Impressa

---

42. K. I 90 nennt den Verfasser Fabri, nach der Ueberschrift des Lektionsplanes 1548. „Prima classis, cui praeest magister Heinricus Fabri.“ In der Vorrede zum Compendiolum unterzeichnet der Verfasser sich jedoch Faber.

Lipsae in Officina Typographica Georgii Hantzsch. Anno MDLVIII. 4⁰. 24 Bog. (1. Aufl. 1550).

5) Practicae Musicae Praecepta. Pueritiae instituendae gratia, ad certam methodum reuocata, per Ioannem Zangerum Oenipontanum. Lipsiae, in officina Typographica Georgii Hantsch. Anno 1554. 4⁰. $19^1/_2$ Bog.

6) Musices practicae Erotematum Libri II. Authore M. Gregorio Fabro Luczensi, in Academia Tubingensi, Musices Professore ordinario. (Abbildung der Guidonischen Hand.) Basileae. Am Schlusse der Vorrede, Tubingae, Calend. Julii, Anno MDLII. Auf der letzten Seite: Basileae per Henrichum Petri. Anno salutis MDLIII. Mense Martio. 8⁰. 230 nummerierte Seiten.

7) Duo libri Musices continentes compendium artis; et illustria exempla. Scripti a Martino Agricola Silesio Sorauensi, in gratiam eorum, qui in schola Magdeburgensi prima elementa artis discere incipiunt. Witebergae, Ex Officina Haeredum Georgii Rhaw. Anno salutis 1561[43].

8) Erotemata Musices practicae continentia praecipuas eius artis praeceptiones, in gratiam & usum studiosae Juventutis diligenter collecta ab Ambrosio Wilphlingsedero, Brunouiense. Noribergae Excudebat Christophorus Heussler. MDLXIII. 8⁰. 379 num. Seiten.

---

43. Cf. Anhang II. Martin Agricola war am 10. Juni 1556 gestorben und seine Kollegen Siegfried Sacus und Martin Soren hielten es für eine Pflicht der Pietät, dieses nachgelassene Werk herauszugeben. Das erste Buch enthält die Regeln der Elementar-Musik nebst kurzen in den Text gedruckten Beispielen und ist nach der Vorrede zu schliessen, von Sacus bearbeitet. Auf dem Titelblatt des zweiten Buches gibt sich Soren ausdrücklich als Herausgeber zu erkennen. Der Titel lautet: Sequitur secundus hvivs compendii Liber, omnium praeceptorum hactenus traditorum exempla, & pro primis Tyronibus exercitia composita, quae in singulasque totius anni Septimanas digesta sunt, complectens. Per Mart. Soren Musicum & Symphonistam Magdeburgensis Scholae. Plinius: Et Quatenus negatur nobis diu vivere, relinquamus aliquid, quo nos vixisse testemur.

9) Erotemata Musicae practicae, ex probatissimis quibusque huius dulcissimae artis scriptoribus accurate & breuiter selecta, & exemplis puerili institutioni accomodis illustrata. Jamprimum ad usum scholae Luneburgensis & aliarum puerilium in lucem edita, a Luca Lossio. Noribergae. MDLXIII. 8⁰. 11 Bog. Anhang: 3 Bogen.

10) Volfgangi Figuli[44], Numburgani de Musica Practica Liber Primus. Guidonis Aretini dialogus de dimensione Monochordi ex uetustissimis exemplaribus descriptus & collatus ab eodem diligentissime adiectis primi libri breuissimis rudimentis. Noribergae. MDLXV. 8⁰. $6\frac{1}{2}$ Bog.

11) Musicae practicae elementa in vsum Scholae Magdeburgensis edita A. M. Gallo Dreslero Nebraeo. Magdeburgi, Excudebat Wolffgangus Kirchner. Anno MDLXXI. 8⁰. 13 Bog.[45]

---

44. Zur Biographie des Figulus. In der Vorrede: Prudentissimo et ornatissimo Senatorio ordini Reipub. Lybensis, antiquae urbis superioris Lusatiae, Dominis & Patronis suis, schreibt er: cum ante annos fere 20. in Schola uestrae urbis munus instituendi pueros liberaliter a vobis oblatum subiuerim, & curam canendi primus sustinens, collega adjunctus clarissimo uiro Hieronymo Nosticio, Musicae praecepta iuventuti uestrae proposuerim & fideliter docuerim, non ingratam fore vobis animi & uoluntatis meae significationem confido. Ex ludo illustri Misenae 8 Calend. April. Anno LXV. Da Figulus 1549—51 Thomaskantor in Leipzig war, geht dieser Zeit die Anstellung als Kantor an der Stadtschule zu Lübben im Jahre 1545 oder 46 voraus. In keinem Lexikon findet sich diese biographische Notiz. Nach einer Mitteilung des Magistrats zu Lübben sind die städtischen Akten erst vom 17. Jahrh. an dort vorhanden. Die Chronik der Stadt Lübben enthält keine Notizen über Figulus. Die älteren Akten und Anstellungsurkunden sollen sich im Staatsarchiv zu Dresden befinden, da Lübben bis 1815 sächsisch war.

Zugleich mit dem Liber Primus erschienen, ebenfalls datiert 8. Calend. April. 1565: Volfgangi Figuli Numburgani Libri Primi Musicae Practicae Elementa breuissima, in usum puerorum conscripta. 8⁰. 4 Bog. Auf der letzten Seite: Noribergae. In Officina Vlrici Neubert & Haeredum Iannis Montani. MDLXV.

45. Cf. Anhang II.

12) Musicae practicae Praecepta communiora, in usum juventutis Stralsundensis conscripta, ab Euchario Hofmanno, Franco Heltpurgensi. Witeberge Excudebat Iohan. Schwertel. Anno MDLXXII. 8⁰. 11 ½ Bog. Datiert, Sundii ex meo Museo, decimo quinto Julii Anno 1571.

13) Isagoge ad Artem Musicam, ex variis auctoribus collecta pro Tyronibus. Hvic adjectae sunt fugae aliquod suavivres. Item Harmoniae selectae, a Johanne Crusio Halensi. Noribergae Typis Gerlachianis. MDXCIII. 8⁰. 10 Bog.[46]

14) Compendium Musicae Latino Germanum. Studio & opera Adami Gumpelzhaimeri. Trospergii, Bavari. Nunc editione hac tertia non nusquam correctum, & auctum. Augustae Typis & impensis Valentini Schoenigli. Anno MDC. 4⁰. 80 num. Blätter (erste Aufl. 1591).

Von den genannten Autoren gruppieren den Stoff in folgender Weise: M. Agricola, ein kurtz deudsche Musica 1528, verteilt den gesamten Stoff auf 9 Kapitel. Das erste Kapitel von der beschreibung der Musica, vnd wie manchfeltig sie genommen wird. Das andere Kapitel: Von den schlüsseln vnd Sechs Stymmen odder syllaben. Das dritte Kapitel: Von dreyerley gesange. Das vierde Kapitel: Von der verwandlung der syllaben odder zeichen der stymmen. Das fünfte Kapitel Von der Erdychten Musica. Das sechste Kapitel: Vom Solmisieren. Das siebente Kapitel: Von der versetzung der schlüs-

46. Zur Biographie Crusius' (Krauss, wie er sich in der Vorrede zum Compendiolum Musices 1595 nennt). Crusius bezeichnet sich auf dem Titel seiner Lehrbücher als Halensis. Daraus folgern Gerber, Forkel, Fétis, Eitner: Crusius aus Halle. Walther nennt ihn einen Hallenser. Der nächste Gedanke ist dann, dass man Halle a|S. als Geburtsort von Crusius annimmt. In dem kleineren Auszug aus der Isagoge 1595 datiert Crusius freilich kurzerhand: Halae; aber die Vorrede der Isagoge ist datiert: Halae Suevicae. Der Verfasser stammt also aus Hall oder Schwäbisch Hall.

sel. Das achte Kapitel: Von den Fellen der noten. Das neunte Kapitel: Von den acht Tonis.

Georg Rhau, Enchiridion 1530: Caput Primum Scalas, una cum clauibus et uocibus in eis continentes docet. Cap. II, de vocum progressionibus. Cap. III, de mutatione uocum, quae ad Solmizationem perquam necessaria est. Cap. IV. De Solfizatione. Cap.V.Clauum transpositionem declarat. Cap.VI. De intervallis seu modis Musicis. Cap. VII. De conjunctis seu Musica ficta. Cap. VIII. Tonorum vim ac naturam explicat.

In den Rudimenta Musices 1539 gruppiert Agricola denselben Stoff in vier Kapiteln: Cap. I. De Clauibus. Cap. II. De uocibus ac solmisatione. Cap. III. De clauium transpositione. Cap. IV. De tonorum cognitione & compositione.

Georg Spangenberg fasst in seinen Quaestiones 1536 nach einigen Eingangsfragen De definitione, de inventoribus, de diuisioneMusicae den Umfang des theoretischen Stoffes der Choralmusik in die Antwort auf folgende Frage zusammen: De quibus potissimum agit Musica Choralis? — De Clauibus, Vocibus, Cantu, Mutationibus, Modis et Tonis. Eine besondere Kapiteleinteilung giebt Spangenberg nicht.

Die zweite Gruppe der Musikkompendien, die sowohl Choral- als Figuralgesang behandeln, lässt sich einteilen in solche Lehrbücher, welche von der letzten Gattung nur das notwendigste geben, und in solche, welche beide Arten der Musik gleichwertig darstellen.

Die ersteren entstanden aus der Notwendigkeit, möglichst bald die Schüler mit den Elementen der Figuralmusik bekannt zu machen, da sie praktisch getrieben werden musste. War die Erklärung der Musica Choralis der erste theoretische Stoff für die unterste Gesangklasse, so musste man mit Rücksicht auf die kirchlichen Forderungen an den Schülerchor diesen bald mit den wichtigsten Regeln des künstlichen Gesanges vertraut machen. Aus diesem praktischen Grunde finden wir

in Lehrbüchern geringeren Umfanges auch die Figuralmusik kurz behandelt, entweder am Anfang oder am Ende des Büchleins.

In jenen Anstalten, in denen die erste Gruppe (nur Choralgesang enthaltend) eingeführt war, musste der Lehrer entweder ein zweites Lehrbuch grösseren Umfanges, welches eine Vertiefung des Stoffes enthielt und in den Oberklassen verwendet wurde, zur Erklärung des Figuralgesanges vorübergehend verwerten (doch halte ich diese Methode für weniger gebräuchlich), oder er musste, ohne auf ein Kompendium zurückzugreifen, das Wichtigste dieser Musik nur mit Hilfe der Wandtafel den Schülern erklären, und sich im übrigen auf das gute Gehör, das angeborene rhythmische Gefühl und die gegenseitige Kontrolle der Schüler im Chorus symphoniacus verlassen.

Heinrich Fabers Compendiolum Musicae 1548 gehört zu den Büchern, welche auch das notwendigste der Figuralmusik enthalten. Er summiert zwar ebenso wie Spangenberg die wichtigsten Abschnitte der Choralmusik in eine generelle Frage, numeriert aber wiederum die einzelnen Kapitel. Die Frage lautet: Quot sunt praecipua capita, quibus tyro opus habet? — Quinque: Claves, Vox, Cantus, Mutatio & Figura. Der letzte Abschnitt (Figura) leitet zur eigentlichen Musica Figuralis über. Im Anhange folgen auf vier Seiten noch Brevissima rudimenta Musicae pro incipientibus. Der Ausgangspunkt der musikalischen Unterweisung war jedenfalls dieser Anhang. Nach Absolvierung desselben fing man mit der Erklärung des Compendiolum an und schloss daran die weitere Vertiefung des Stoffes unter Zugrundelegung von desselben Verfassers Ad Musicam practicam Introductio (1549, erschienen 1550), vorausgesetzt, dass seitens der Schulaufsichtsbehörde überhaupt ein eingehenderes Studium gewünscht wurde. Jedoch nicht überall, wo das Compendiolum eingeführt war, benutzte man in I/II die Introductio. Weiter

unten wird sich ergeben, dass verschiedene Autoren an derselben Anstalt in Geltung waren.

Neben Faber genoss Nicolaus Listenius die weiteste Verbreitung in den deutschen Lateinschulen. In seinem Lehrbuche Rudimenta Musicae 1533 beschreibt er von der Choralmusik, Scala, Claues, Voces, Mutatio Vocum, Cantus, Toni, Musica ficta. Der zweite Teil handelt von den Rudimenta Musicae Figuralis. Die Ausgabe von 1537 enthält im Gegensatz zu der von 1533 eine Einteilung nach Kapiteln. — Von Wolfgang Figulus' beiden Schriften über Musikunterricht scheint das eine „Libri Primi Musicae practicae Elementa breuissima" nach dem Vorwort eine Neuauflage der ersten Ausgabe zu sein. Es umfasst im ersten Teil die gebräuchlichenKapitel der Musika plana; im zweiten Teil in gedrängter Kürze die Regeln der Musica mensuralis. Das andere „De Musica practica Liber Primus" setzt die Kenntnis des Chorals voraus, spricht gleichsam als Repetition de vocum & clauium accidente, de Tonorum melodiis, de melodiarum proprietatibus (Charakteristik der 8 Töne), um dann im zweiten Teil die Figuralmusik zu erörtern. Den Lehrstoff fasst er in folgende versus memorabiles zusammen [47]:

Materia harmoniae diversa figura notarum,
Forma, modus, tempus, prolatio: namque figuris
Cantum signamus, gradibus componimus illum.

Erwähnt sei auch das Kompendium des Johannes Crusius, Isagoge ad artem Musicam, 1593. Crusius ist ein Vertreter jener Mosaikarbeit, welche durch Zusammenschweissen von mehreren vorhandenen Büchern ein neues verfertigt, ohne viel aus dem Brunnen der eigenen Arbeit und Erfahrung zu schöpfen. Auch die übrigen genannten Autoren stehen auf den Schultern ihrer Vorgänger, aber was sie bieten, ist doch auch eigene Arbeit. Crusius dagegen geht in seiner kompilatorischen Tätigkeit so weit, dass er sogar

---

47. Aus Wencislaus Philomathes, Musicorum libri IV, Lib. II, 1512.

das Vorwort von anderen abschreibt. Es würde zu weit führen, die verschiedenen Bächlein, welche Crusius in das Flussbett seiner Isagoge leitet, bis auf ihre Quellen zurück zu verfolgen. So viel lässt sich durch Vergleiche mit anderen Autoren feststellen, dass er Faber, Listenius, Rhaw, Spangenberg und andere wörtlich verwertet und die einzelnen Stellen aneinanderreiht. Daraus resultiert folgende Gruppierung in 8 Kapiteln: De Clavibus, Vocibus, Tonis, Figuris, Cantu, Mutatione, Proportione, Solmisatione.

Was das Crusius'sche Werkchen auszeichnet, ist die Fülle von praktischen Beispielen. Beim cantus durus giebt er 22 2-, 3- und 4-stimmige Fugen, beim cantus mollis 24, auch 5stimmige Fugen. Fuga = Canon nach jetzigem Sprachgebrauch.

Zwei Jahre nach dem Erscheinen der Isagoge veröffentlicht Crusius noch ein kleines Heft von der Stärke eines Bogens in deutscher Sprache: Compendiolum Musices. Ein kurtzer vnterricht für die jungen Schuler wie sie sollen singen lehrnen. Aus der Lateinischen Isagoge gezogen 1595. Der Inhalt wird in dieser Weise vorangestellt:

Wie vil stuck soll ein Lehrjung inn der Musica fürnemlich wissen? — Antwort: Sechs.

I. Claves, Musicschlüssel, was vnd wie mancherley dieselben sind.

II. Voces, Stimmen wievil vnd wie mancherley die sind.

III. Figuras, die gestalt der Noten vnd Pausen, vnd wie vil sie gelten.

IV. Cantus, b durus & b mollis, die natur vnd eigenschafften der gesang.

V. Mutationes, oder abwechslung der Voces oder stimmen.

VI. Proportiones, das ist die vergleichung der gesang gegen einander.

Die Aufgabe der zweiten Gruppe von Lehrbüchern, deren

Gegenstand beide Gesangarten sind, war es, in den Oberklassen eine Vertiefung und Erweiterung des für die Unterklassen bestimmten Lehr- und Lernstoffes herbeizuführen.

Ausführlich in beiden Arten der Musica sind u. A. Sebald Heyden, Heinrich Faber in der Introductio, Johann Zanger in den Praecepta 1554 (s. Anhang I), Gallus Dresler.

1548 veröffentlichte Heinrich Faber, damals Rektor des Martineums zu Braunschweig, sein Compendiolum. Es war für den musikalischen Elementarunterricht in den Klassen III/IV bestimmt. Der theoretische Musikunterricht der Oberstufe I/II entbehrte eines geeigneten Lehrbuches. Wie aus der Vorrede zur Interductio sich ergibt, mussten die Schüler sich damit behelfen, die erweiterten Regeln in ein Heft zu schreiben. Allerdings war dies eine zeitraubende Methode, aber da ein geeignetes gedrucktes Werk nicht vorhanden war, blieb keine andere Möglichkeit übrig, sich den Stoff zu erwerben. Im Jahre 1550 erschien dann das Buch, welches als Manuskript dem Unterricht der Oberklassen bereits zu Grunde gelegen hatte, im Druck. Faber teilt den Stoff in duas partes Isagoges. Prima: generalia praecepta, ad communem canendi disciplinam pertinentia. Secunda: Musicae gradus aliaeque praeceptiones, huius artis studiosis pernecessariae; omnia quanta quidem fieri poterit breuitate.

Prima Musicae pars: praecipua capita haec erunt: 1) Clavis, 2) Vox, 3) Cantus, 4) Mutatio, 5) Figura, 6) Syncopatio, 7) Clavis transpositio, 8) Modus, 9) Tonus, 10) Solmisatio . . . . . Praecipua capita in secunda parte: Gradus, Signum, Augmentatio, Diminutio, Tactus, Punctus, Imperfectio, Alteratio, Proportio.[48]

Während Faber seit Ostern 1548 das Rektorat am Martineum innehatte, war ein anderer Musiker, Joh. Zanger,

---

48. Von dem Inhalt der Musica mensuralis mögen die Kapiteleinteilungen von Fabers & Zangers Lehrbüchern genügen.

welcher von 1545 bis Ostern 1548 die Kantoratsgeschäfte an dieser Anstalt besorgte, zur selben Zeit mit dem Rektorate an der St. Katharinenschule zu Braunschweig betraut worden. 1553 war er in das Pfarramt berufen und gab im folgenden Jahr seine Practicae Musicae Praecepta heraus. Zanger bemüht sich, ein methodisch geordnetes Lehrbuch zu verfassen. Das drückt schon der Zusatz zum Titel des Werkes aus: ad certam methodum revocata. Ihm gefällt es nicht, die Kapitelüberschriften einfach aufzuzählen. Er verbindet darum die Inhaltsangabe der einzelnen Abschnitte zu einem kunstvollen Satzgefüge und stellt die Frage: Quae sunt expressionis seu voculationis capita? — I. *Scala*, quae comprehendit II. *Claves*, quae secundum varietatem III. *Cantus* representant IV. *Voces* musicales, juxta exigentiam V. *Mutationis* in ascensum & descensum necnon juxta VI. *Modorum* intervalla, certo ex VII. *Tono* formata melodia.

Quae item sunt Notarum pausarumque quantitatis capita? — *Formatio* mutarum Pausarumque ad quantitatem attribuendam ex certo genere II. *Gradus*, ratione vel III. *Perfectionis* & *Imperfectionis*; vel IV. *Punctorum* appositione & notatione. Vel V. *Augmentationis* & *Diminutionis*, vel collatione VI. *Proportionum* sub certo VII. *Tactu*, seu Mensura regulata.

Einzelne Lehrbücher werden in den verschiedenen SchOo. besonders erwähnt. 1) Die weiteste Verbreitung wird von *Heinr. Fabers* Compendiolum berichtet. Dies Buch war natürlich eingeführt, ohne dass es besonders erwähnt wird, in der Braunschweiger Martinschule 1548, in welchem Jahre der Verfasser die Schulleitung innehatte. Ebenfalls benutzt wurde es in Zerbst[49] 1559 und 1582, Halberstadt 1564[50]

---

49. Sintenis Zerbst. Progr. 1853 p. 21. Unter den Lektionen des Kantors 1559: Mo. & Di. h. 12 I III Pueri recitant scalam et Musicam Hunnii Fabri. *Hunnii* ist natürlich nur falsch gelesen, da dieses Wort ebenso viele Grundstriche enthält als *Heinrici*.

50. Halberst. Progr. 1845 p. 7.

in IV (in III gemeinsam mit Listenius), Dresden Kreuzschule 1578[51], Berlin Graue Kloster 1579[52] (in der unteren Gesangklasse Epitome Fabri), Frankfurt a. M. 1579[53], Kursachsen 1580[54], Brieg 1581[55], Lüneburg 1570[56], Nordhausen 1583[57], Aschersleben 1589[58] (tirocinium Musices Fabri), Braunschweig 1598[59]. (Catharineum in III).

2) Listenius, Musica in Würtemberg, Klosterschulen 1559[60], Pommern 1563[61], in den Städten Stralsund, Stettin, Stargard, Stolp, Belgard, Treptow a. d. R., Cammin. In Halberstadt 1564[62] in I/II (in III neben Faber), Berlin, Graue Kloster 1579[63] Obergesangklasse, Nürnberg 1575[64]. Pädagog. zu Stettin 1587[64*].

3) Roggius, Musicae practicae doctrina 1566 in sämtlichen Ratsschulen der Stadt Braunschweig 1596[65] (jedenfalls auch schon von 1566 an).

4) Magirus, Artis musicae methodice legibus logicis informatae libri duo, Frankfurt 1596, in der Katharinenschule zu Braunschw. 1598[66] I/II.

51. Müller, Wettiner Progr. Dresden 1888, irrt in der Annahme, dass die in der Schul O. der Kreuzsch. zu Dresden 1578 angeführten Praecepta Musices Henrici Fabri, den Jacob Faber Stapulensis zum Verfasser gehabt haben.

52. Heidemann, a. a. O. p. 92.

53. V. 631.

54. V. 245.

55. V. 316.

56. Lüneb. Progr. 1869 p. 9.

57. Mitteil. II 123.

58. V. 645.

59. K. I 154.

60. V. 111.

61. V. 172.

62. Halberst. Progr. 1845 p. 7.

63. Heidemann, p. 92.

64. V. 483 ff.

64*. Mitteil. X 169.

65. K. I 122.

66. K. I 154.

5) Palladius, Musica in III des Catharineums zu Braunschweig 1598.[67]

6) Dresler, Elementa in der Ratsschule zu Stettin 1591.[68]

Diese Reihe lässt sich jedenfalls durch Nachforschungen in Staats-, Stadt- und Schularchiven noch erweitern. Aus persönlichen oder amtlichen Beziehungen der Verfasser solcher Kompendien zu irgend welchen Lehranstalten ergibt sich eine weitere Reihe. Schrieb ein Kantor oder ein anderer Lehrer ein Schulbuch für den Gesangunterricht, so lässt sich mit einiger Sicherheit daraus schliessen, dass an der Schule, an welcher er das Kantorat verwaltete, oder sonst eine amtliche Stellung einnahm, auch sein Leitfaden eingeführt war.

Demnach lagen folgende Lehrbücher in den beigefügten Schulen zugrunde:

1) Georg Rhau, Enchiridion utriusque Musices 1518/20. Thomasschule zu Leipzig 1518/20, Wittenberg 1530.

2) Martin Agricola, Kurtz deudsch Musica 1528, Musica figuralis 1528, Rudimenta 1539, Quaestiones 1543, Duo Libri 1561 in den Evangelischen Stadtschulen zu Magdeburg.

3) Joh. Spangenberg, Quaestiones 1536 in Nordhausen und Eisleben.

4)* Sebald Heyden, Στοιχείωσις 1532[69] und De arte canendi 1537, Sebaldusschule zu Nürnberg.

5) J. Zanger, Musicae practicae Praecepta 1554 in den Braunschweiger Stadtschulen.

6) Wolfgang Figulus, Musicae Pract. Lib. Prim., 1565 zu Meissen — St. Afra, wahrscheinlich auch zu Lübben i. L. Desgleichen Elementa brevissima.

67. K. I, 153. Musica Palladii. Den genauen Titel konnte ich nicht feststellen.

68. Nach einer Mitteilung des Königl. Staatsarchivs zu Stettin.

69. Die mit * versehenen Lehrb. haben mir nicht vorgelegen.

7) H. Faber, Compendiolum und Introductio im Jahre 1549 und 1550 zu Naumburg, Hof i. V. und zu Oelsnitz bis 1552. Sowie die verschiedenen Bearbeitungen und Uebersetzungen a) durch Gumpelzhaimer, Compendium Musicae Latino-Germanicum in Augsburg 1591, b) Deutsche Ausgabe von Rid zu Nürnberg 1572 und 1591 zu Schorndorf i. Würtbg. c)* Compendiolum Musicae von Wolkenstein 1596 in der Akademie zu Strassburg.

8)* Lampadius,[69*] Compendium Musicae in Wernigerode 1537, in Braunschweig 1539 und Halberstadt ca. 1559.

9)* Michael Voigt, *Στοιχείωσις* 1575 und *ΣΥΣΘΗΜΑ* 1585 in Torgau.

10)* Oridryus, Practicae Musicae Praecepta (Dusseldorpii Jacobus Bathenius Excudebat) in Düsseldorf 1557.

11) Dresler, Elementa in der Schule des Klosters Berge bei Magdeburg 1571.

12) Steinbrecher, De arte cantandi 1571 in Belgern.

13)* Hauck, (Haugk, Haug), Erotemata Musicae practicae 1541 in Breslau.

14) L. Lossius, Erotemata Musicae practicae 1563 in Lüneburg.

15) Ambros Wilphlingseder, Erotemata musices practicae 1563 zu Nürnberg.

16) Eucharius Hofmann, Musicae practicae Praecepta 1572 in Stralsund.

17) Joh. Crusius, Isagoge 1593 und Compendiolum 1595 zu Hall.

18)* Sethus Calvisius, Compendium musicae practicae 1594 in Schulpforta und Leipzig.

69*. cf. Vierteljahrsschrift VI p. 91 ff.

19) Demantius, Forma Musices 1592 in Zittau 1597[70] und Freiberg.

20)* Quittschreiber, De arte canendi elegantia praecepta 1598 zu Rudolstadt und Jena.

Aus dieser Aufstellung, die bei dem Fehlen irgend welcher Vorarbeiten anderer erst durch weitere Untersuchungen vervollständigt werden kann, lässt sich ein Schluss ziehen auf das Wachsen des Schulwesens, das Hand in Hand mit dem Fortschreiten der Reformation geht, auf die Qualifikation der Gesanglehrer und auf die gesanglichen Leistungen jener Lateinschulen, die natürlich wieder im engsten Zusammenhang mit der Wertschätzung der Musik als Unterrichtsgegenstand stehen. Das Bild des Musikunterrichtes, welches wir auf diese Weise gewonnen haben, wird noch deutlicher durch eine Untersuchung über die

VI. Verteilung des Lehrstoffes auf die einzelnen Klassen und Wochentage.

Es ist oben [1] bereits festgestellt, dass die Anzahl der Musikstunden in den verschiedenen Schulen schwankend ist. Daraus schon resultiert eine Verschiedenheit des Stoffumfanges. Anstalten mit einer oder zwei wöchentlichen Gesangstunden dürften kaum nach dem Ruhme gegeizt haben, gepriesene Pflanzstätten hervorragender Musikleistungen zu sein.

Wo sich die allgemeine Bestimmung durch den Lehrplan hinzieht, in omnibus classibus h. 12 Mo., Di., Do., Fr. Musica, haben wir aus diesen Angaben noch keinen Massstab für die Beurteilung der musikalischen Schularbeit. Wohl aber können wir aus anderen Lehrplänen, welche genauere Bestimmungen

---

70. Eitner, Quellen-Lexicon: „In den Jahren 1592 nennt er sich Lehrer am Pädagogium St. Lorenz Bautzen." Eitner irrt: 1. D. bezeichnet sich nicht als Lehrer am Pädagog. 2. heisst die Stelle in der Vorr.: Dabantur in die St. Laurentii; also datiert am Laurentiustage, und nicht an der St. L. Schule. dies Laurentii = 10. Aug.

1. S. 16 ff.

getroffen haben, einen Rückschluss auf den Inhalt jenes allgemeinen Ausdrucks „Musica“ machen.

Nach der Wittenberger SchO. 1533[2] soll in der „summa und secunda classe die Musika durch den Cantor geübt werden, also dass man gegen den Festen die gesenge vber singen, aber sonst in der wochen, wenn es muglich, dass man nicht mit dem kirchengesang zu thun hat, soll man artem lernen.“ Hier ist der theoretische Unterricht für die beiden Oberklassen reserviert. Aehnliche Angaben allgemeiner Natur über Stoffverteilung enthalten die SchOo. aus der Schlesw. Holst. KirchenO.[3], die von Bugenhagen 1542 verfasst war, aus der Braunschweiger Sch.O. 1535 und KirchenO. 1543[4], die Hadelnsche SchO. 1544[5] und die Walkenrieder 1570.[6]

Die detaillierten Lehrpläne für die einzelnen Klassen, sowie die Stundenpläne für die Lehrer enthalten nicht überall, aber doch zum Teil spezifizierte Bestimmungen über das Lehrpensum der Musik. In den meisten grösseren Schulsystemen war es Sitte, den eigentlichen Musikunterricht erst in IV beginnen zu lassen. Eine Ausnahme macht Lüneburg,[7] wo bereits 1570 der Unterricht nach Faber in V beginnt und schon früher Magdeburg 1553.[8]

Die Institutio Scholae Brunsvicensis per aetatem anno 1546[9] hat eine Notiz über die erste Klasse: „Prima classis per omnes scholas una tantum habetur in genere.“ Alle drei Stadtschulen, Martineum, Catharineum und Aegidianum hatten eine gemeinsame I. Sie hiess schola major oder Pädagogium, deren Unterrichtsräume sich im Brüdern-Kloster befan-

---

2. V. 28.
3. V. 36.
4. K. I 47 und V. 47.
5. V. 52.
6. V. 552.
7. Lüneb. Progr. 1869.
8. V. 414 „Hora duodecima Musicis exercitiis destinatur, sed pro quinque classibus prioribus“.
9. K. I 65.

den. Zur Gesangstunde gingen die Primaner in diejenige schola minor, welche im Bereich ihrer Wohnung lag, welche den Chor für die dazu gehörige Parochial-Kirche stellte, und wohin sie das Schulgeld bezahlten. Hier hatten I/II gemeinsamen Unterricht in der Singekunst Mo., Di., Do., Fr. h. 12. Ausserdem die Sekundaner noch besonders zwei Stunden in Cantu Gregoriano Mi. und So. h. 8, nachdem sie von dem Mettengottesdienste zurückgekehrt waren. Zum Exerzitium des Gregorianischen Gesanges vereinigten sich II und III. III hatte an den üblichen 4 Tagen zur gewöhnlichen Zeit theoretischen Singunterricht, „audiunt musicam ex compendio". IV steht mit I hinsichtlich der Stundenzahl auf gleicher Stufe: in 4 Stunden „discunt musice compendiolum".[10] Choralgesang wird nicht erwähnt. Ebenso vermisst man Nachrichten über die Einübung der Kirchengesänge. I und II werden gemeinsam, III und IV gesondert in der Gesangstechnik unterwiesen. Die beiden Mittelklassen II/III erhalten noch gemeinsam 2 Stunden Choralgesang. 1547[11] liegt der Musikunterricht wie im Vorjahre wieder an 4 Tagen h. 12. „audiunt pueri musicam in minoribus scholis, quilibet in ea urbis parte in qua habitant, et simul etiam ibidem chorum visitant et pretium scholasticum persolvunt". Der Lehrplan stammt aus der Feder des Superintendenten D. M e d l e r. Dieser hatte schon im Jahre zuvor, 1546, und jetzt wieder, 1547, in der gemeinsamen Prima unterrichtet. 1546 gab er 2 Std. Hebräisch und 4 Std. Arithmetik. Als Mathematiker war er natürlich auch gelehrter Musiker. Entsprechend der Affinität von Mathematik und Musik fand in der Mathematikstunde auch die mathematische Seite der Musik ihre Rechnung. 1547 legt Medler den arithmetischen Unterricht der Prima in die Hände des Magister Heinrich F a b e r, dem wir

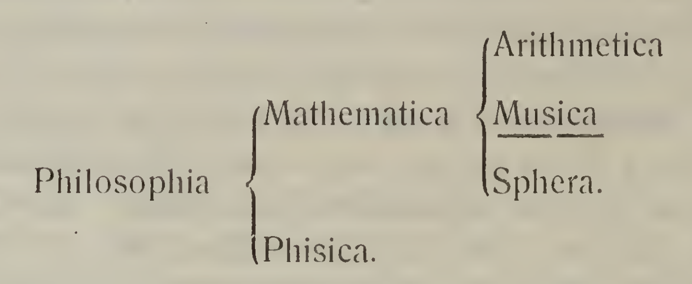
---

10. Das Diminutiv compendiolum lässt auf ein vom compendium abweichendes Lehrbuch schliessen, doch cf. S. 52 Anm. 17.

11. K. I 78 ff.

hier zum ersten Mal als Braunschweigischem Lehrer begegnen.

Die Musik hatte in der Schola major, der gemeinsamen Prima der 3 Stadtschulen, und den Scholis minoribus eine Doppelstellung. Die praktische und theoretische Belehrung genoss jeder Primaner Mo., Di., Do., Fr. h. 12 mit II in derjenigen Schule, welche zugleich mit dem Elternhause des Schülers demselben Kirchspiel angehörte. Ausserdem kam die theoretische, bezw. mathematische Seite der Musik im Mathematikunterricht zur Sprache. Das geht aus dem oben S. 20 Gesagten hervor, sowie aus der Erwägung, dass Heinr. Faber ein tüchtiger Musikpädagoge, 1547 Mathematiker der Braunschweiger Prima ist und während der gewöhnlichen Musikstunden Mo., Di., Do., Fr., h. 12 Arithmetik unterrichtet. In der summarischen Zusammenfassung der Lectiones in schola majore wird unter den philosophischen Fächern die Musik als Unterabteilung der Mathematik aufgezählt.



In der Spezialisierung der Lehrgegenstände im S. S. 1548 [12] fällt es auf, dass Joh. Neukirch oder Neophanius (1539—66 Prediger oder Contionator zu St. Andreas, vorher Rektor des Aegidianum) 2stündig Mo., Di. h. 12 Arithmetik liest, während zu derselben Stunde Do. und Fr. „cantor apud divum Martinum profitetur musicam". Zu Ostern dieses Jahres erhielt auf Antrag Medlers vom 29. August 1547 jede der 3 Schulen ihre besondere Prima wieder, aber das Pädagogium blieb noch weiter für sich bestehen. Durch Vergleichung der Lehrpläne beider Anstalten ergiebt sich, dass der Ausdruck

12. K. I 90 ff. dazu die Einleitung p. LXIII.

„cantor apud divum Martinum profitetur musicam“ dahin zu erklären ist: die Schüler des Pädagogiums beteiligen sich nicht mehr wie bisher an dem Musikunterricht ihrer Parochialschulen, sondern besuchen zu dem Ende nur die Musikstunden des Martineums. In beiden Schulen sind für Gesang nicht mehr 4 Stunden, wie im Vorjahre, sondern nur 2 Stunden angesetzt und zwar Do. und Fr. h. 12, während Mo. und Di. h. 12 der Andreasprediger Joh. Neukirch im Pädagogium Arithmetik liest.

Nach dem Lehrplan vom W. S. 1547 hat II des Martineums zur gewöhnlichen Zeit 4 Stunden Musik, d. h. Theorie und praktische Anwendung der Regeln des Kunstgesanges beim Kantor Zanger. Derselbe Lehrer unterrichtet Mi. und So. h. 8 post chorum cantum choralem in II/IV. Sein Gehilfe für die Figuralmusik ist in III/IV Joh. Stoer.

Als Ostern 1548 die 3 Schulen durch Aufsetzen einer eigenen Prima wieder Vollanstalt wurden, blieb das Pädagogium noch weiter bestehen, allerdings nur kurze Zeit. Rektor des Martineums ist in diesem Jahre H. Faber. Als Lehrer der Mathematik und der Musik scheidet er jetzt aus. Bei der Stundenverteilung erhält I/II Mo., Di. h. 12 arithmeticam beim Konrektor, Do. und Fr. h. 12 musicam beim Kantor. Derselbe Mi., So. h. 8 exercet pueros in cantu Gregoriano. In III/IV h. 12 Mo., Di., Do., Fr. exercet cum pueris musicam ex rudimentis succentor. Mi. und So. h. 8 Cantus Gregorianus beim Supremus. Ueber die Stoffverteilung auf die einzelnen Klassen für dieses und das folgende Semester geben uns die Lehrbücher H. Fabers Aufschluss: Das Compendium von 1548 und die Introductio von 1550.

In Pommern hatten 1563 die Partikularschulen[13] 4, an einzelnen Orten 5 Klassen. Nur in der 3. (bezw. 4.) Klasse ist von Musik die Rede. Die grösseren Städte Stralsund, Greifswald, Stettin, Stargard, Stolp, Belgard, Treptow a. R., Cammin werden als Orte mit besonders guten „Particulariis“

13. V. 166—69.

gerühmt. Als Lehrpersonal finden sich der Ludirektor, Konrektor, Kantor und 2, 3 oder mehr Collaboratores. Lehrpensum des Gesanges in den beiden untersten Klassen: Deutsch und lateinische Kirchengesänge. „Während deutsche und lateinische Choralgesänge in der Schule (d. h. in der 1. Klasse von unten gerechnet) proponiert werden, sollen diese Kinder (2. Klasse) mit den andern (3. Klasse) solmisieren und singen und also nach der Hand ad Musicam gewöhnet werden, dass sie voces Musicales und solmisieren lernen.“ Der Lektionsplan der 3. Klasse (sie entspricht der III nach gewöhnlicher Zählung) lautet: „Die Musica Choralis und Figuralis muss mit diesen Knaben fleissig getrieben werden, alle Tage um 12 Uhr“ und zwar in der Ordnung, dass „zween Tage in der Woche die Praecepta Musices fleissig gelesen mit exemplis erkläret und examinieret und den Knaben eingebildet, desgleichen zween Tage in cantu figurali oder chorali de tempore treulich mit den Knaben gesungen, die Praecepta repetiert und ad usum gebracht werden“. Theorie und Praxis war demnach gleichmässig auf je 2 besondere Tage verteilt. Anders jene Braunschweiger Verfügung: 1/2 Stunde singen, 1/2 Stunde praecepta lernen [14].

Als Unterrichtsbuch diente in Pommern wohl allgemein des Listenius Musica 1537, in späterer Auflage, denn auf das kleinere Werk die Rudimenta Musicae von 1533 passt die folgende Bemerkung nicht. Die fragliche SchO. hat die interessante Notiz: „Dieweil aber des Listenii Musica, so jetzo in den Schulen gebraucht wird, den Kindern zu schwer und behende, so wollen wir für die zarte Jugend ein andere kurze und leichtere Musicam fassen oder (in massen von der Grammatica hibevor gemeldet) in einer gewissen nützlichen Musica die nötigsten Praecepta für die Kinder mit grossen Buchstaben unterscheiden und drucken lassen, die man in den

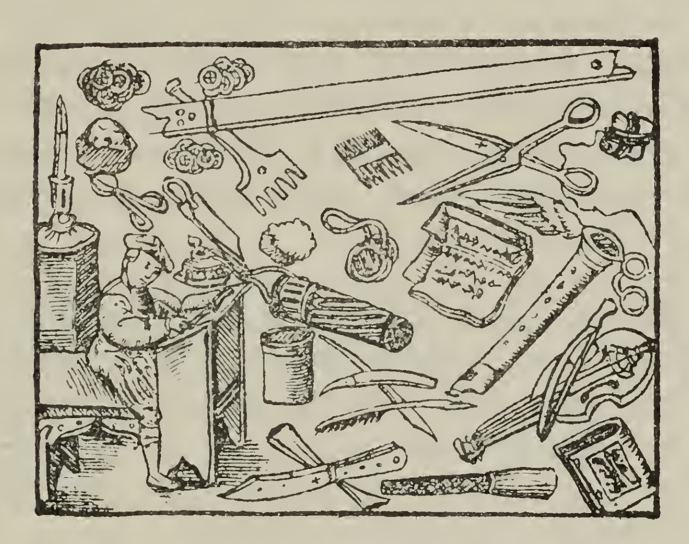
---

14. K., I 47.

Schulen Unserer Lande zu gebrauchen habe.“ [15] Eingehende Nachforschungen nach dem Vorhandensein dieses besonders gedruckten Buches in den Pommerschen Stadt- und Gym-

RVDIMENTA
MVSICAE
IN GRATIAM STVDIOSÆ IV=
VENTVTIS DILIGEN=
TER COMPOR=
TATA.

A M. NICOLAO LISTENIO.



VITEBERGÆ.
XXXIII.

Titelblatt zu S. 32, 1.

nasialbibliotheken, sowie im Königl. Staatsarchiv zu Stettin sind bisher ohne Erfolg geblieben. Möglicherweise haben die beiden Veranlasser jener K. und SchO. von 1563, Herzog Barnim XI. (regiert von 1523—69; nicht Barnim IX., wie

15. V. 172. Im Jahre 1591 gab M. Cyriacus Schneegass seine „Isagoges Musicae Libri Duo“ in dieser Form heraus. Derselbe verfasste auch eine Deutsche Musica für die Kinder, Erf. 1592.

V. angiebt) und sein Vetter, Herzog Johann Friedrich (regiert 1560—1600) es beim guten Willen bewenden lassen.

In Zerbst[16] bestanden im 16. Jahrh. 3 Schulen, das Franciseum, und die Schulen zu St. Johann und St. Bartholomäus. In dem Stundenplan des Kantors (1559) heisst es von den 3 obersten Klassen (I—III) „Mo. und Di. h. 12 Pueri recitant scalam et Musicam Hunnii Fabri[17]. Fr. h. 12 Cantus choralis de tempore“. Es liegt auf der Hand, dass die Schüler nicht 3 Jahre lang denselben Elementarstoff als Tertianer, Sekundaner und Primaner traktiert haben. Die 3 Klassen bildeten, wie in anderen Schulen, 3 Abteilungen, die zur selben Stunde, oft in demselben Auditorium von dem Kantor und seinen Gesellen in musicis unterrichtet wurden. 1582 wurden die Johannis- und Bartholomäusschule zum Gymnasium illustre mit 7 Klassen vereinigt. In der 4. Klasse Choral- und Figuralgesang; in der 2. Klasse „musica major“ mit der ersten Klasse. In der ersten Klasse besonders Musica Hunnii Fabri.

Die Klassenziele der 6klassigen Schule zu Stralsund[18] sind 1561: in IV: Praecepta musices nebst Uebungen in der Choralmusik und, falls geeignete Schüler vorhanden sind, auch in der Figuralmusik; in III: Musik, theoretisch und praktisch; in II: Musik allgemein; in I: theoretische und praktische Musik in mehreren Stunden.

---

16. Progr. 1853.

17. Die „Musica Fabri“ bedeutet jedenfalls sein Compendiolum für die Unter-, und seine Introductio für die Oberklassen. Der Verf. der SchO. zitierte nicht den genauen Titel, sondern deutete nur auf das Lehrbuch der Musik von F. hin. An anderen Orten finden sich in ähnlicher Weise die Ausdrücke Epitome oder Tyrocinium Fabri. Bugenhagen nennt in der Vorrede der Musicae Rudimenta des Listenius diese ein Enchiridion, ebenso Wolterstorp die Rudim. Mus. von Agricola in der Vorr. eine Isagoge. cf. S. 41 Anm. 49.

18. V. 483 ff.

1564 unterhält die Stadt Brandenburg[19] eine Schule mit 4 Klassen. Das Pensum der ersten Klasse (die unterste) besteht in „quaedam cantica vernacula (deutsche, einheimische) promenda in templo cum aliis scholasticis". 2.—4. (suprema) Klasse h. 12 4stündig: Praecepta Musicae Choralis & Mensuralis. Ausserdem „conjunctis pueris et scholasticis ex III & IV. classe habeatur Musices exercitium. Quando autem in cantu chorali exercendi sint, quando rursus in mensurali diligentius, quando et latinae odae quaedam eis praecinendae, quando pia cantica vernacula de novo proponenda & huius modi, prudens Cantor facile videbit."

Aus dem Verzeichnis der Lehrbücher schöpfen wir die Kenntnis der Lehrpensen in Halberstadt 1564[20]. In IV Musica Fabri. In III Musica Listenii vel Fabri, in II/I Musica Listenii.

Unter den norddeutschen Städten stand besonders Lüneburg[21] in dem Rufe, dem Kunstgesange eine Heimstätte zu gewähren. Hier lernten 1570 sogar schon die Quintaner die Rudimenta musicae ex libello Heinrici Fabri. Kantor der Schule war Lucas Lossius, der bereits 1553 seine „Psalmodia" und 10 Jahre später seine „Erotemata musicae practicae" herausgab. Es darf als sicher angesehen werden, dass dieses Lehrbuch neben Heinr. Fabers Compendiolum, wahrscheinlich in den Oberklassen im Gebrauch war.

Auffällig ist der Lektionsplan in Breslau 1570[22]. Nur in 2 Klassen wird Musik getrieben. Am Mo. & Di. nachmittags in der ersten Stunde „Musicam docebit Cantor Radeualdus". Im Stundenplan von II ist kein Raum für Musik. Diese Klasse kann auch nicht mit I für die Musik kombiniert gewesen sein, weil während des Musikunterrichtes in I Dominus Daniel Rhenisch in II Eclogas Virgilii interpretiert. Für III lautet

---

19. V. 521 ff.
20. Progr. 1845 p. 7.
21. Progr. 1869 p. 9.
22. V. 204 ff.

die Bestimmung: Mo. und Di. erste Stunde „Juventus exercebitur a Succentore concinendis Hymnis, Antiphonis, Responsoriis latinis & germanicis, pro tempore in Coetu Ecclesiae usurpandis“. — In den Ausführungsbestimmungen zu den Lektionstabellen, welche in jeder Klasse an die Wand geheftet waren, findet sich die Stelle: „Der Musica wird allhier auch nicht vergessen,Sondern es sollen in sonderheit die Obersten beyden Ordines mit vleis dazu angehalten werden, nicht allein zu einem lustigen vnd freyen exercitio, die fatigierten Ingenia damit zu recreirn: Sondern auch, dass man neben den Choralisten bey den Ehrwirdigen Kirchendienst vnd Ambt, stets ein zierlichen Musicam Gott zu ehren, habe vnd erhalte.“ Der Widerspruch dieser Bestimmungen, dass die beiden obersten Ordines I und II mit Fleiss zur Musik angehalten werden sollten, mit dem Lektionsplan für II, wo Musik überhaupt nicht vorgesehen ist, löst sich durch eine andere Notiz, welche V. in der geschichtlichen Erläuterung giebt. Darnach war es Prinzip, alle fremden, neu aufgenommenen Schüler der Oberklassen nach II zu setzen, damit sie sich leichter an die neuen Verhältnisse gewöhnen könnten. So war für diese bunt zusammengewürfelte II die Musik am ehesten zu entbehren. Die „fremden“ Schüler hörten während der Musikstunden Mo. und Di. die Interpretation der Eclogen Vergils, während die anderen Sekundaner welche aus III nach II versetzt waren, mit I gemeinsam Musik trieben. Dazu kommt noch ein anderes. Wie bereits erwähnt, bestand ein Unterschied zwischen dem Chorus Symphoniacus und den verschiedenen Gesangklassen. Die 2 offiziellen Gesangstunden werden bei der Bedeutung, welche man in Breslau der Musik zuerkannte, nicht genügt haben, um die Kirchengesänge zu üben. Dafür musste Zeit ausserhalb des Rahmens der Schulstunden gewonnen werden. Am passendsten war wohl der einzige freie Nachmittag, den die Breslauer Schulbehörde bewilligt hatte, der Donnerstag

Nachmittag[23]. Ausserdem war noch Gelegenheit gegeben, durch Privatunterricht sich die für die Aufnahme in den Schülerchor nötigen musikalischen Kenntnisse anzueignen.

In dem Breslauer Schulplan findet sich unter den Lehrstunden auch eine hora privata. Es war die 2. Vormittagsstunde. Jedoch mit Rücksicht auf die Chorales, welche an dem Privatunterricht teilnehmen wollten, wurde sie auf die erste Vormittagsstunde verlegt. Dass der Privat-Musikunterricht nicht in diese amtlich festgelegten Privatstunden fiel, beweist das Bedenken des Rektors Vincentius an die „Edlen, Gestrengen, Ehrenvehsten, Hochweisen, Mannhafften vnd Grossgünstigen Herren des Raths", woraus man sieht, dass diese horae privatae vorzugsweise Repetitionsstunden der „lieben Grammatica" etc. waren. Sie wurden gehalten in den „Auditoriis, darinnen sonst die Jugend publice sitzet". Die Anzahl der Privatschüler war sehr gross „mancher hat einhundert oder zwey, mehr oder weniger, aus allen Ordinibus vnd Classibus bey einander sitzen, kleine, gross, mittelmessig, so weder in alter noch verstande, noch geschicklichkeit, noch in Exercitiis vnd also durchaus vngleich sein."

Eine kleinere Anstalt war die zu Güstrow[24]. 1572 hatte sie 3 Klassen. Nur in der ersten und zweiten Klasse wird Musik (theoretisch und praktisch) h. 2 gelehrt.

In Frankfurt a. M.[25] dagegen hört man 1579 nichts von einer Beschränkung des Musikunterrichtes auf bestimmte Klassen (es waren 5 vorhanden). Wohl aber ist die Unterrichtszeit und der Lehrstoff bestimmt angegeben. „Fr. und So. h. 1 Heinrici Fabri Egenolpho praecepta praelegente & ad usum transferente diebus reliquis hora eadem". Demnach behandelte der Kantor Egenolph Fr. und So. um 1 Uhr die Gesangstheorie, und an den übrigen Tagen ebenfalls 1 Uhr

---

23. In der Magdeburger SchO. 1553 (V. 412 f.) wird auch nur ein freier Nachmittag erwähnt „dies Jovis vel Mercurii".

24. V. 576 ff.

25. V. 631 ff.

fanden die den theoretischen Unterricht ergänzenden praktischen Uebungen statt.

Von den 4 Klassen der N ü r n b e r g e r Sebaldusschule [26] im Jahre 1575 hatten I/III in einer Stunde am Freitag Nachmittag 2 Uhr gemeinsamen Musikunterricht unter Zugrundelegung von Listenius Musica. Dass ausserdem noch praktische Gesangstudien getrieben wurden, lässt sich aus der Bemerkung schliessen „adjungitur etiam cantus choralis“. Auf den Choralgesang konnte man sich als praktische Musik unmöglich beschränken, weil sonst der theoretische Lehrstoff des Figuralgesanges nach Listenius ohne die ergänzenden praktischen Gesangübungen zwecklos gewesen wäre.

Je mehr das Reformationsjahrhundert sich zum Ende neigt, um so bestimmter werden die Nachrichten über die Klassenziele in der Musik. Die B r i e g e r SchO. 1589 [27] berichtet, dass von den vorhandenen 5 Ordines II/III kombiniert in 4 Stunden Mo., D., Do., Fr. Theorie und Praxis zu bewältigen hatten, und zwar derart, dass $^1/_2$ Std. praecepta gelesen, $^1/_2$ Std. ad usum canendo transferantur. I hatte gesonderten Unterricht ebenfalls in 4 Stunden. Fabers Lehrbuch bildet die Basis. Die einzelnen Stunden waren wie in der 2. Gesangabteilung so geteilt, dass die praecepta erklärt wurden, woran sich sofort die praktische Anwendung schloss.

In A s c h e r s l e b e n [28] konnte in demselben Jahre I aus Mangel an Schülern nicht besetzt werden. Von den übrigen Klassen berichtet die SchulO., dass in II der theoretische Stoff 2 Stunden beanspruchte (Mo., Di. h. 12), und in denselben Nachmittagsstunden Do. und Fr. die gelernten Regeln praktisch zur Anwendung kamen. III wird nicht erwähnt, ist aber wohl, wie meist in grösseren Schulsystemen, mit IV kombiniert gewesen. Heinr. Fabers Lehrbuch war eingeführt. „IV Mo., Di. tirocinium musices Fabri, Do. h. 12 musica choralis

———————

26. Heerwagen a. a. O. 1863 p. 11.
27. V. 316.
28. V. 645.

adscripta antiphona de tempore & monstratur usus praeceptorum."

Von eigentlichem Unterricht im Gesange der Klassen VI/V zu Stralsund 1591[29] lässt sich nicht reden. Hier lautet die Bestimmung: „VI So. h. 12 psalmum germanicum canant evangelio convenientem." Es bedeutet nur, dass irgend ein musikalischer collega den Sextanern einen deutschen Psalm vorsang, der dem Sonntagsevangelium entsprach. Auf diese Weise, durch mechanisches Vor- und Nachsingen, lernten die Kleinsten allmählich die Psalmtöne. Die Aufgabe für V: „Canant psalmos germanicos". Nach den Angaben dieser SchO. scheint eine Kombination zur Musikstunde nicht üblich gewesen zu sein, vielleicht mit Ausnahme der Sonnabendstunde, wo um 12 Uhr in IV festgesetzt war: „Musices exercitatio choralis, etiam figuralis siquidem inveniantur idonei". In III und II ist nur allgemein angegeben: Musica, während die übrigen Musikstunden der verschiedenen Klassen genauere Bezeichnungen enthalten. So in IV: „Di. h. 12 ad praecepta musica audienda admittantur. Do. h. 12 Musica praecepta. III: Mo. und Do. h. 12 Musicorum praeceptorum fiat explicatio, eorundem ostendatur usus. Di. und Fr. h. 12 Musicae exercitium." II: Die Stundenzahl ist nicht angegeben, ebenso wenig die Wochentage, an denen Musik gelehrt wurde. Vermutlich waren es die üblichen 4 Stunden, in welchen das Klassenziel (scopus oder meta) zu erreichen war: Musicae intelligentia, scientia, usus, exercitatio.

Man käme zu einer falschen Vorstellung über den Treptower[30] Gesangunterricht im Jahre 1594, wollte man sich nur auf die dürftige Mitteilung stützen: „I Mo. und Di. h. 12 Musica et huius exercitium". Treptow befand sich 1563 unter den Städten, in welchen des Listenius Musica als für die Schüler zu schwer erkannt wurde. Der Wunsch, den Lehrstoff einfacher zu gestalten, und die 31 Jahre später gege-

---

29. V. 489.
30. v. Bülow a. a. O. p. 50/51.

bene Bestimmung, dass in I an 2 Tagen Musica et huius exercitium getrieben wurde, lässt den Schluss durchaus nicht zu, dass in diesem Zeitraume die Musik geringer bewertet und nur auf die erste Klasse beschränkt worden sei. Wie aus anderen gleichzeitigen SchOo. hervorgeht, war der Musikunterricht in den höheren Schulen stillschweigende Voraussetzung. Die KirchenO. von 1563 war noch nicht durch eine andere ersetzt. Daher hatte die Verfügung, betr. das Lehrziel in den Partikularschulen, noch immer ihre Geltung. Ob in der Zählung der Klassen (I die unterste) eine Aenderung eingetreten war, habe ich nicht feststellen können.

Deutlicher spricht sich die Gollnower SchO.[31] vom Jahre 1595 aus. Der Rektor der Schule (Ludirector, Ludimoderator) war selbst ein tüchtiger Musiker, da er als Leiter der Schule den Gesangunterricht erteilte: „I/II Do. und Fr. canitur figurate (Ludirector), So. Ludimoderator canit cum I & IIis choraliter". Auch Labes[32] hatte 1598 den Vorzug, dass der Rektor mit dem Kantor sich in die Musikstunden teilte[33]. Das beweist in Folgendem die Form soleo, 1. ps. sing. „h. 12 majores recitant compendium musices; deinde soleo cum majoribus exercitia Musices instituere. h. 12. Mo. & Di. musicae praecepta. Fr. Cantor ascribi curat asseri cantum ut transcribant pueri. Do. Cantor canit cantum choralem & figuralem. Fr. Cantor canit cantum choralem & figuralem pro ratione temporis responsoria, antiphonas etc. So. Cantor canit etc."

Die Braunschweiger SchOo. um 1600[34] bringen wieder die üblichen Lehrpläne. Elenchus lectionum & exercitiorum huius semestris in schola Martiniana.

31. v. Bülow a. a. O. 50/51.

32. ebenda p. 63.

33. In Pommern war es anscheinend häufig, dass der Rektor sich des Gesangunterrichts annahm. V. 484. Strals. SchO. 1561 „die primarius Rector schall ock ahn allen festdagen suluest mit tho chor gahn vnnd sick nich schemen den chorstock jn die hand thonemen vnd den chor thoregieren, darmit idt fin ordelick thogha".

34. K. I 146.

In II Cantoris lectiones: Musica de Modis et exercitia. Musicae exercitatio.

Elenchus autorum, lectionum, exercitiorum classis I: Mo. & Di. h. 12 praecepta Musices de modis, quos vulgo vocant tonos. Ib & II: Do. & Fr. h. 12 exercetur musica figuralis.

Nur die Unterprimaner sind mit den Sekundanern hierin vereinigt, während die Ia zur selben Zeit Do. & Fr. beim Rektor ethica hört. Ausserdem hat II noch eine Stunde besonders musica choralis am So. h. 8. Auch in III findet die Trennung der Choralmusik von der theoretischen Belehrung in Verbindung mit dem Figuralgesang statt. An den ersten beiden Wochentagen h. 12 wird die musica Palladii gelesen, Do. & Fr. dagegen ist für die Uebung des Choralgesanges reserviert.

1598 berichtet der Lehrplan der Katharinenschule: I/II Mo. & Di. h. 12 Musica Joannis Magiri (d. h. Theorie). Do. & Fr. exerceto musica (Cantor); d. h. Singen.

III/IV. Mo. & Di. h. 12 Musica Fabri
Do. & Fr. h. 12 musica choralis } Subconrector,

also auch hier die Trennung von Theorie und Praxis.

Die Aegidienschule (ca. 1600) hat natürlich in allen Klassen den Musikunterricht vorgesehen, obwohl im Lektionsplan sich nur ein Hinweis auf die Musik in I findet. Noch genauer als die Katharinen-SchO. von 1598 bestimmt diejenige des Aegidianums die Stoffverteilung. I. Mo. & Di., h. 12, ars canendi, Do. & Fr. h. 12 musica figuralis. So. h. 8 exercitium musicum.

Als allgemein giltige Norm steht nach diesen Darlegungen fest, dass der eigentliche Gesangunterricht, sowohl theoretisch als praktisch, erst in den Mittelklassen beginnt. Die Unterklassen VI & V erhielten noch keine Musikstunden. Es hatte dies seinen Grund in dem Lebensalter der Schüler dieser Klassen.

Vom fünften Jahre an wurden die Kinder bereits in die Schule gebracht. Dass die Knabenstimmen vor dem achten

Lebensjahre zu dem Chorgesang nicht gebraucht wurden, lag also in ihrer physischen Unreife. Diese Stimmen wurden nicht gebraucht, weil sie noch nicht zu gebrauchen waren. Aus dem Schulbesuch vom fünften Jahre an folgt, dass sämtliche Singklassen von IV bis I dem Chorus Symphoniacus Diskantstimmen zuführten. Hohe Soprane spielten bei dem geringen Tonumfang der für die musikalische Komposition gebräuchlichen Skala —ee (durch Transposition höchstens bis gg, das wir vielleicht unserem g^2 entsprechend annehmen dürfen) keine grosse Rolle. Ein schulpflichtiges Alter gab es nicht. Darum sind unter den Sextanern jenes Jahrhunderts gewiss auch Knaben gewesen, welche dem durchschnittlichen Lebensalter der Sexta unserer heutigen höheren Lehranstalten entsprechen.

Aus der lateinischen Schulung vom fünften Lebensjahre an findet der weitere Umstand seine Erklärung, dass Schüler bereits im Knabenalter die Universität bezogen, während andere, die erst in reiferen Jahren die Schule besuchten, zuweilen schon als Schüler verheiratet waren. Dieselben Klassen waren also imstande, für den Schülerchor Diskantisten und Bassisten zu liefern.

Nicht alle Schüler einer Anstalt setzten ihre Studien auf der Universität fort. Einzelne blieben etwa als Chorpräfekten oder als Altisten, Tenoristen oder Bassisten noch eine Reihe von Jahren bei der „Cantorei", ergriffen als solche einen bürgerlichen Beruf oder erwarben ihren Lebensunterhalt als Pädagogi, und diese übernahmen später vielfach eine Landschullehrerstelle[35].

Es ergibt sich weiter aus den obigen Ausführungen, dass auf Grund der schulbehördlichen Verfügungen, welche in den SchOo. und Lehrplänen niedergelegt sind, der Lehrstoff in zwei Abteilungen zerfiel, 1) Theorie, 2) Praxis.

---

35. Aus dem Chorus Symphoniacus gingen später verschiedentlich Volksschullehrerseminare hervor; z. B. in Eisleben.

Die Praxis umfasste den Figural- und den Chorgesang. Zum Teil fand eine Vermischung dieser speziellen Lehrgegenstände im Unterricht statt, zum Teil aber waren jedem dieser drei Unterrichtsgebiete bestimmte Wochentage und Stunden zugewiesen, oder in derselben Stunde erfolgte in der ersten Hälfte die Erklärung der Regeln, in der zweiten Hälfte die Anwendung derselben.

VII. Methodische Prinzipien.

Schon aus der energischen Betrachtung der einzelnen Ausdrücke für den Gesangunterricht, welche in den verschiedenen SchOo. und Lehrplänen gebraucht werden, und aus einem Vergleiche derselben ergibt sich uns ein klares Bild von der methodischen Arbeit.

Die Redewendungen beziehen sich a) auf den praktischen Gesang, b) auf die theoretische Unterweisung.

a) 1. syngen; 2. canere choraliter; 3. canitur; 4. canitur figurate; 5. cantatur; 6. exercere musicam; 7. exercitium musicum (auch Plural); 8. exercitium musicae frequens studiis interponere; 9. exercere choralem cantum; 10. exercere musicam figuralem; 11. exerceri in cantu chorali; 12. exercitium musicae utriusque cantus non negligere; 13. exercitia Musicae figuralis peragere; 14. cantilenas praecinere; 15. odas praecinere; 16. exercitia Musices proponere; 17. exercitia Musices instituere; 18. exercitium Musices suscipere; 19. ad musica exercitia admitti; 20. exercitatio Musicae; 21. usus Musicae; 22. usum praeceptorum monstrare; 23. usum ostendere.

b) 1. artem lernen; 2. artem canendi docere; 3. musicam docere; 4. m. exercere ex rudimentis; 5. m. explicare; 6. m. legere; 7. praecepta lesen, (fürlesen); 8. m. profiteri; 9. m. proponere; 10. praecepta proponere; 11. m. tradere; 12.

m. instituere; 13. m. audire; 14. ad musica praecepta admitti; 15. musicae intelligentia & 16. scientia; 17. compendium musices recitare; 18. m. discere; 19. praecepta lernen.

Anspruch auf Vollständigkeit können diese beiden Reihen natürlich nicht erheben. Es sind nur diejenigen Redewendungen, welche mir bei der Sichtung des Stoffes begegnet sind. Aber man gewinnt schon aus den mitgeteilten Ausdrücken ein überraschendes Bild von dem Betrieb der musikalischen Unterweisung.

Die Phrasen a, 1, 3, 5 — 8 reden ganz allgemein von der Singstunde ohne nähere Angabe dessen, was als Singstoff zu gelten hat. Spezielle Hinweise auf Choral- oder Figuralgesang geben 2, 4, 9 — 13. 14 u. 15 dagegen handeln von der Methode. Die Gesänge werden von dem Lehrer vorgesungen und von den Schülern bis zur völligen Beherrschung des Stoffes nachgesungen. Aehnliches bedeutet 16, die Musikübung wird praktisch vorgeführt; der Kantor singt die Melodien mit der Absicht vor, sie nachsingen zu lassen. 13 gibt den Begriff noch intensiver: per-agere = fort und fort bis ans Ziel führen. Auf die Einrichtung von Gesangstunden deutet 17; von dem Kantor wird unter 18 gesagt, er habe den Musikunterricht unternommen. Der Ausdruck stammt aus einem Schulbericht des verflossenen S. S. 1599. 19 weist darauf hin, dass die Schüler aus ihren Klassen in ein gemeinsames Lehrzimmer zum Musikunterricht hineingeschickt werden. 20 — 23: exercitatio drückt gegenüber dem exercitium, welches eifrige Beschäftigung mit einer Sache, hier also Einprägung, Einübung der Gesangstücke bedeutet, ein Geübtsein, eine praktische Anwendung der durch Uebung angeeigneten, völlig ergriffenen und begriffenen Grundregeln der Singekunst aus. Es wird synonym mit usus gebraucht. Darauf zielen auch die beiden letzten Ausdrücke hin: Die Regeln sind erlernt, nun wird ihr Gebrauch gezeigt, und zwar an der Wandtafel oder in den gedruckten bezw. abgeschriebenen Singebüchern im einzelnen nachgewiesen; monstrare =

mit Gesten und erklärenden Worten anzeigen; ostendere, zum Anschauen bringen, veranschaulichen.

Mit diesen letzten Ausdrücken ist der Schritt aus der Praxis in die Theorie bereits getan. Davon reden genauer die Wendungen unter b. Das Subjekt ist teils der Schüler, teils der Lehrer.

Der Schüler erlernt die Kunst (1), indem der Lehrer dociert (2 u. 3). Er prägt die Regeln ein (4), welche er entwickelt (5); liest die einzelnen Abschnitte vor (6 u. 7), trägt sie vor (8), stellt sie den Schülern vor Augen, stellt sie auf und legt sie aus (9 u. 10) und gibt sie weiter (11). Die Knaben werden gleichsam in den Lehrstoff der Musik hineingestellt (12). Sie hören dabei die Regeln des Kunstgesanges (13) — denn dazu werden sie zum Lehrer geschickt (14) — verstehen sie (15), wissen darin Bescheid (16), sagen sie frei aus dem Kopfe her (17), kurz, sie haben die Musik nach den Regeln der Kunst erlernt (18 u. 19).

So erhalten wir bereits aus den Redensarten für die Bezeichnung des Musikunterrichtes, wenn wir sie sprachlich analysieren, ein anschauliches Bild von der Methodik des Gesangunterrichtes.

Als Resultat der methodischen Entwicklung des Schulgesanges im Verlaufe dieses Jahrhunderts als Ergebnis des Suchens und Ringens nach einer brauchbaren Methode kann man folgende Prinzipien festlegen:

1) Anschaulichkeit in der Verarbeitung des Lehrstoffes.

2) Wachsende Beschränkung des theoretischen und des Memorierstoffes. Im Zusammenhang damit Prägnanz der gesangtechnischen Regeln.

3) Vorwiegen der erotematischen Lehrform.

1) Auf Veranschaulichung des Stoffes drängen schon die Mittel, den flüchtigen Ton zu fixieren. Die No-

ten, als Zeichen für den Ton, müssen angeschaut werden. Die sämtlichen Verfasser von Musiklehrbüchern bedienen sich daher zur Erklärung des gesangtheoretischen Rüstzeuges der Anschauung. Jeder sucht als den Vorzug seines Compendiums eine leicht fassliche Methode hinzustellen.

Es ist das Ziel einer jeden Unterweisung, gleichgiltig um welches Unterrichtsfach es sich handelt, dass jeder einzelne Schüler den dargebotenen Lehrstoff erfasst, verarbeitet und endlich beherrscht. Der Lehrer muss daher darauf sehen, dass der Stoff dem Schüler klar wird. Anschauungsunterricht ist darum die Parole auch im Gesangunterricht des 16. Jahrhunderts. Dem Schüler wird ad oculos demonstriert, wie die Scala sich zusammensetzt, wie die Mutation auszuführen, worin der Unterschied der genera cantuum besteht, wie die einzelnen Intervalle sich zusammensetzen, welches der ambitus der toni sei, wie die Ligaturen aufzulösen u. s. w.

Dem Verstande werden durch Vermittelung des Auges an der Wandtafel oder auf dem Papier die Tonzeichen verdeutlicht; auf dem Monochord sieht der Schüler die Tonzeichen ebenfalls angezeichnet; er sieht mit Hilfe des verschiebbaren Steges die Intervalle entstehen und zugleich stellt er, sobald die Saite des Monochords erklingt, den Konnex zwischen dem vorher Angeschauten mit dem nun Gehörten her.

A. Scala, Voces, Claves.

Die Forderung der Anschauung ist für die Gesangskunst unerlässlich, wenn anders der angehende Sänger die in den Partes, den Stimmbüchern, ihm vorgelegten Tonzeichen in Töne selbständig umsetzen soll. Die mechanische Tätigkeit des Sängers besteht also darin, das Intervall, welches er

mit dem Verstande durch das Auge als Quinte, Terz, Oktave u. s. w. erkennt, mit seiner Stimme, unter Kontrolle des Ohres, sofort darzustellen. Auch das Umgekehrte muss stattfinden. Der Schüler soll ein mit dem Ohre perzipiertes Intervall sofort bestimmen und für das Auge sichtbar in Tonzeichen darstellen können. Dies Ziel zu erreichen, ist die Aufgabe, welche die Verfasser der Gesangscompendien sich stellen.

Bei der Darstellung und Erklärung des Lehrstoffes gehen die meisten von den Claves aus, die in ihrer Gesamtheit die Scala bilden. So M. Agricola, Rhau, Listenius, Spangenberg, Faber in beiden Werken, Zanger, Figulus, Steinbrecher, Crusius, Gumpelzhaimer u. a.

In seinen Quaestiones 1543 repetiert Agricola in Kap. I das Wichtigste der Mensuralmusik, de Notulis, Pausis, Puncto, Colore & Tactu, und greift dann in Kap. II auf die Elementa zurück, de Scala, clavibus et vocibus. In ähnlicher Weise, um dem praktischen Bedürfnis Rechnung zu tragen, bespricht Dresler in Kap. I/II die Noten der Choral- und Figuralmusik, die Pausen und die Ligaturen, und beginnt erst in Kap. III de clavibus mit der Scala.

Agricola fordert in der Vorrede zur „Kurtz deudsch Musica“ „die Jugend mus auffs kürtzte vnd klerlichste ynn allen künsten vnterrichtet werden“.

Er versucht in dem Kapitel über die „Schlüssel vnd Sechs stymmen odder syllaben“ dieser Forderung nachzukommen. Im Anfange des Kapitels handelt er ausführlich über Zusammensetzung, Zweck, Anzahl und Ordnung der Schlüssel: „Clauis ist ein buchstaben zusammengesetzt mit einem odder mehr zeychen der stymmen. Denn der anfang eines yglichen clauis odder schlüssels ist ein buchstabe vnd was hernach folget odder das ende, ist ein zeichen der stymmen. Als gsolreut ist ein Clauis vnd sein anfang ist der buchstabe g, vnd was yhm nachfolget, auch das ende, das sind zeichen der stymmen, als sol, re, vnd vt.“

Ebenso äussert er sich ausführlich über den Zweck der Schlüssel: „Sie werden aber darümb schlüssel genant, zu gleicher weise wie man mit eyssern schlüsseln verschlossene gemacht auff schleust, vnd kompt zum erkenntnis der ding, die darinnen verschlossen ligen, also kömpt man auch durch die schlüssel ynn der Musica zum erkenntnis dieser Dinge, das ist, der noten, welche verschlossen ligen zwischen den linien vnd spatien, darumb so mag niemand einen gesang recht singen odder verstehen, Er wisse denn die art vnd eygenschafft der schlüsseln ganz eygentlich.“ Hier führt Agricola die neuen Begriffe Linie und Spatium ein und zählt sodann die sämtlichen „zwentzig Schlüssel ynn gemeinem Gebrauch“ auf, Γut bis eela.

Es liegt dem Magdeburger Kantor am Herzen, noch über die ,,teylung vnd vnterscheyd der Sechs stymmen“ sich zu äussern, und er schliesst diesen Abschnitt mit den Worten: „Diese vnterscheyd, wo sie wol gemerkt wird vnd ym gesang recht gehalten wird, macht sie alle melodey süsse vnd lieblich, darümb sol es auch der fürnemisten stück eins sein, das man den knaben zum ersten einbilden vnd sie daran gewehnen sol, Das sie dieser vnterscheyd fein gewis werden. Nu folget die leytter, welche Scala genant wird“:

Scala:

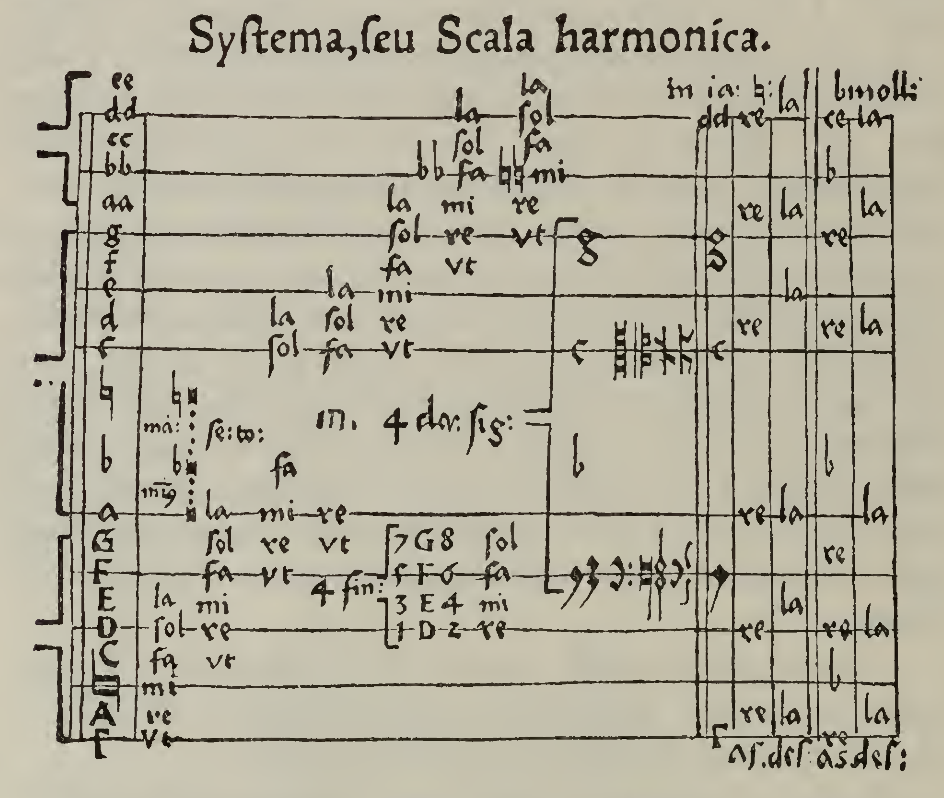
ee	— — — — — — la
dd	— — — — — la sol
cc	— — — — — sol fa
bb	— — — — — fa mi
aa	— — — — la mi re
g	— — — — sol re ut
f	— — — — fa ut
e	— — — la mi
d	— — — la sol re
c	— — — sol fa ut
b	— — — fa mi
a	— — la mi re
G	— — sol re ut
F	— — fa ut
E	la mi
D	sol re
C	fa ut
B	mi
A	re
Γ	ut

Dieser ganze Abschnitt in Agricolas deutscher Musica ist methodisch nicht korrekt. Der Fehler besteht darin, dass der Verfasser auf sechs Seiten (Blatt IVb bis VII) etwas beschreibt, wovon der Hörer sich noch keine Vorstellung machen kann, weil die Darstellung, das Bild selbst, erst viel später erscheint. Gegen die Deutlichkeit und Richtigkeit der Sacherklärung wäre, unter der Voraussetzung der Bekanntschaft mit dem zu erklärenden Bilde, also hier der Scala, nichts einzuwenden. Aber Agricola operiert mit Begriffen (Linien, Spacien, Leiter, Stellung und Ordnung der Stimmen), welche er bei der Jugendunterweisung im Elementargesang doch nicht als bekannt voraussetzen darf. Der methodisch richtige Weg wäre dieser gewesen. Zielangabe: (Ueberschrift des Kapitels) "von den Schlüsseln und sechs Stimmen oder Silben in der Leiter". Ehe er nun seine Darbietung begann, musste die Scala mit den Claves und Voces an der Schultafel dargestellt werden. Nun konnte der Lehrer entweder erotematisch oder beschreibend vorgehen. Nach der erotematischen Lehrform hätte sich die Entwicklung der Unterrichtsstunde etwa in folgender Weise gestaltet. Frage: Was siehst Du hier? — Antwort: Ich sehe 10 Linien, auf und zwischen denselben, an ihren Anfängen grosse, kleine und doppelte Buchstaben, sowie auf und zwischen den Linien kurze Silben.

Oder Agricola hätte, anstatt die Schüler die Begriffe finden zu lassen, selbständig seinen Schülern durch Beschreibung diese Begriffe vermitteln können.

In den „Rudimenta" 1539 hat er diesen methodischen Fehler der deutschen Musica 1528 abgestellt. Am deutlichsten markiert sich aber der methodische Fortschritt, die didaktische Reife in den nur vier Jahre nach den Rudimenta veröffentlichten „Quaestiones" 1543. Der Autor beginnt das zweite Kapitel de Scala, Clavibus et Vocibus mit der Bemerkung über die Scala: „Tyrones hic admonitos volo, quo eam ceu basin totius huius artis memoria teneant & intelligant. Scala dicitur a scandendo." Kurz darauf: „Sequitur Scala

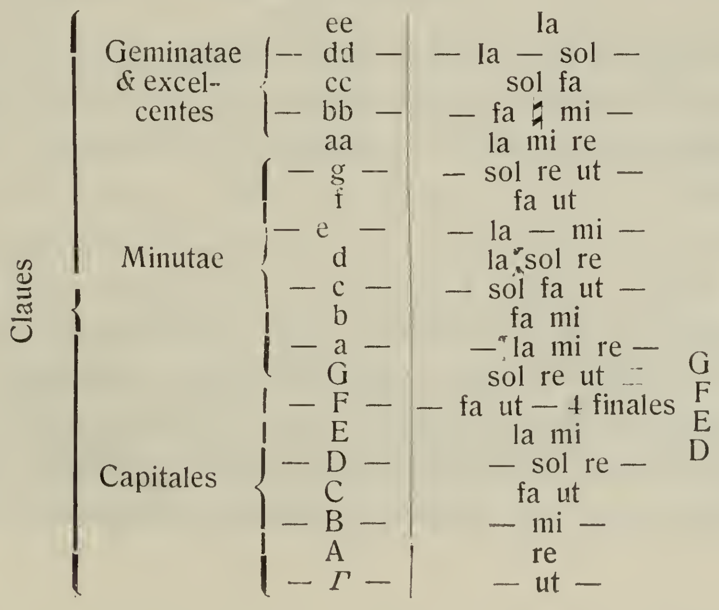
musicalis, una cum solmisandi artificio digesta, in qua clavium ordo, nomina, voces, octo tonorum regularium fines, ac quatuor clavium characteristicarum formulae dilucide judicantur“. Diese Scala enthält also in anschaulicher Weise die claves, den Unterschied des grossen und kleinen Halbtons, (aus 4 bezw. 5 Commata bestehend, deren Summe den tonum integrum ausmachen), die 4 Finales der 8 Kirchentöne, die 4 claves signatae, und ihre verschiedenartige Gestalt, sowie die Mutation der auf- und absteigenden ♮dur und bmoll Scala.



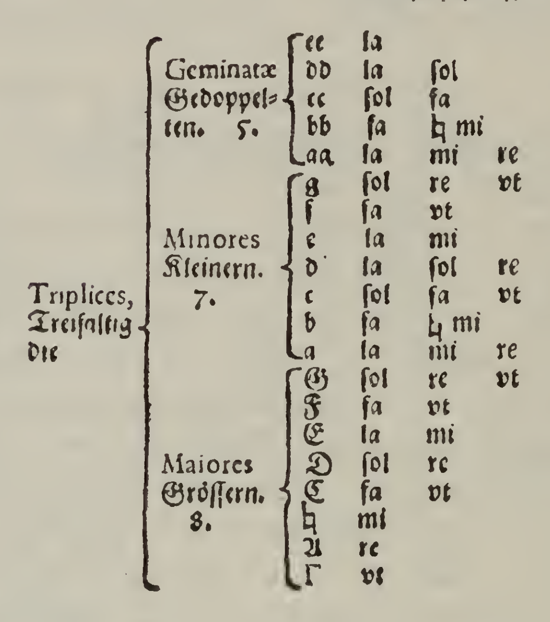
Es ist anzunehmen, dass dieser methodische Fortschritt in dem Werkchen Agricolas nicht das Resultat seiner eigenen Arbeit und Erfahrung allein ist. Denn zwischen dem Erscheinen der deutschen Musica und den Rudimenta liegen z. B. die Neuauflage von Georg Rhaus Enchiridion 1530 (I. Aufl. 1518/20) sowie die Veröffentlichungen eines Listenius und Spangenberg. Es wäre auch wunderbar, wenn die innige Freundschaft, welche Agricola, Rhau und Spangenberg verband, nicht befruchtend auf ihre Gesangsmethodik gewirkt

hätte. Agricola dedicierte seine deutsche Musica seinem Wittenberger Freunde Rhau, während dieser in seiner Vorrede an Bugenhagen zu seinem neu ausgehenden Enchiridion des Magdeburger Kantors voll des höchsten Lobes erwähnt. Spangenberg wiederum widmet seine Quaestiones seinem Freunde Rhau. Es heisst da in der Vorrede: „Haec *ἐρωτήματα* Musicae collegi, tuis maxime ac Martini Agricolae Musici peritissimi adiutus lucubrationibus (nächtliche Arbeit)".

Bei Agricola in seiner deutschen Musica war es als ein methodischer Mangel hingestellt, dass er des öfteren auf die erst später folgende Figur verweist, während er seine Erklärung auf Grund der vorangestellten Zeichnung hätte geben sollen. Es scheint, als ob S p a n g e n b e r g in denselben Fehler verfällt. Ehe er die Scala vor Augen führt, lässt er folgende Fragen beantworten. Quid est clavis musicalis? Quot sunt claves Musicales? Quare dicuntur claves? Differentne inter se claves? De Ordine, Figura et nomine clavium. Quotuplex est ordo clavium? Quot sunt claves capitales? Quare dicuntur capitales? Quare *Γ* A ♮ C dicuntur graves? Quare DEFG dicuntur finales? Quot sunt claves minutae? etc. Endlisch: Ubi possunt haec discerni? — In schala musicali, quam hic pueris ob oculos posuimus:



Zum Vergleich mag hier die Darstellung der Scala, Claves und Voces nach Gumpelzhaimer einen Platz finden:



Quotuplices sunt Claves?

Wie manigfaltig seind dise Musicschlüssel?

		Claves			
		ee	la		
	Geminatæ	dd	la	sol	
	Gedoppel-	cc	sol	fa	
	ten. 5.	bb	fa	♮ mi	
		aa	la	mi	re
		g	sol	re	vt
		f	fa	vt	
	Minores	e	la	mi	
	Kleinern.	d	la	sol	re
Triplices,	7.	c	sol	fa	vt
Dreifaltig		b	fa	♮ mi	
die		a	la	mi	re
		G	sol	re	vt
		F	fa	vt	
		E	la	mi	
	Maiores	D	sol	re	
	Grössern.	C	fa	vt	
	8.	♮	mi		
		A	re		
		Γ	vt		

Dass die Claves C,F,G die Anfänge der sich wiederholenden Hexachorde ut—la bilden, ist bei Rhau, Listenius und Spangenberg nicht so deutlich zu erkennen als bei Agricola.

Was oben bei Agricola als methodisch anfechtbar angesehen wurde, ist bei Spangenberg tatsächlich kein Fehler. Die Erklärung dieser Differenz ergibt sich aus der verschiedenen Lehrform, welche beide Pädagogen anwenden. Agricolas Stoffdarbietung geschieht, ohne Anschauung, mit Hilfe der dozierenden, exponierenden Lehrweise, und die Anschauung kommt erst zur Geltung, nachdem der ganze Lehrstoff

(Schlüssel, Stimmen, Leiter) vorgetragen ist. Als natürliche Folge stellt sich heraus, dass den Schülern während des Vortrages das Verständnis für die Materie nicht aufgegangen sein wird. Anders bei Spangenberg. Die erste Frage in dem Abschnitt De clavibus lautet: „Quid est clavis? — Est reseratio cantus, vel, est vocis formandae index. Est enim aggregatum ex litera et voce. Principium clavis litera est, finis vero vox. Da exemplum! In Are, A est litera, re vox. In ♮mi, ♮ est litera, mi vero vox. In Cfaut, C est litera, fa et ut voces. Ita de reliquis dicendum."

Diese Methode ist dann nur möglich, wenn die Antwort auf die Frage ein blosses Zusammenfassen des vom Lehrer Vorgetragenen ist. Der Gesangunterricht Spangenbergs dürfte nach seinem Lehrbuche folgende Gestalt gehabt haben. Lehrstoff für die erste Stunde: Erklärung der Scala. Als bekannt darf der Lehrer voraussetzen, dass der Schüler geschriebene oder gedruckte Noten gesehen hat und weiss, dass die Noten Zeichen für die Töne sind. Der Lehrer zeichnet das System der 10 Linien an die Wandtafel. Frage: Was siehst Du an der Wandtafel? Antwort: Linien (lineae). — Wie nennst Du das, was zwischen den Linien vorhanden ist? — Räume (spacia). — Wieviel Räume zählst Du zwischen den zehn Linien? — 9. — Wodurch wird ein Raum (spacium) begrenzt? — Durch zwei Linien. Der Lehrer schreibt nun die Buchstaben *Γ* —ee in die Linien und Spacien[1]. Frage: Was habe ich an die Tafel geschrieben? — Buchstaben und Silben (literae und voces). Die voces können im Verlauf der ersten

1. Die gestrichelten Linien in der Figur sind als durch teilweises Wegwischen der Gesamtlinie an der Wandtafel und durch Hinschreiben von Buchstaben und Silben an die Stelle dieser weggewischten Linienteile entstanden zu denken. Aus der Form dieser gestrichelten Notenlinien lässt sich annehmen, dass Sp. synthetisch, nicht analytisch verfahren ist.

Lehrstunde nur erwähnt werden, ihre Behandlung in extenso bleibt späteren Stunden vorbehalten. Frage: Wo stehen diese literae und voces? — In den Linien und Spazien. Der Lehrer erklärt: Litera und vox bilden ein zusammengehöriges Ganzes, ein aggregatum. Dies Ganze heisst Schlüssel oder clavis; aber auch den Buchstaben allein nennt man Schlüssel. Lies das aggregatum der untersten (ersten) Linie! —*Γ*ut, etc. Wozu dient ein Schlüssel (clavis)? — Zum Aufschliessen, Oeffnen (reseratio). Lehrer: So soll die clavis Musicalis den Cantus, der hinter den Noten verborgen liegt, aufschliessen. Woraus besteht die clavis? — Aus litera und vox. Lehrer: An der clavis erkennen wir also, welche voces beim Gesang zu bilden sind. Zusammenfassende Frage (im Lehrbuch) Quid est clavis Musicalis? — Est reseratio cantus, vel, est vocis formandae index. Est enim aggregatum ex litera et voce. Principium clavis litera est, finis vero vox. Da exemplum: In Are, A est litera, re vox; in ♮mi ♮, est litera, mi vero vox. in Cfaut, C est litera, fa & ut voces.

Frage: Wieviel claves zählst Du an der Wandtafel? — 20. *Γ*ut Are, etc. — Auf welche Weise sind die claves geschrieben? — Auf dreierlei Weise, 1) mit grossen (capitales) 2) mit kleinen (minutae) 3) mit doppelten Buchstaben (geminatae). — Wieviel claves capitales zählst Du? — 8: *Γ*A♮CDEFG. Der Lehrer umklammert die 8 claves capitales und schreibt die Bezeichnung daneben. Ebenso erklärt er oder lässt er durch die Schüler die Eigenschaften graves, acutae, excellentes aus der Klangfarbe der Claves finden und schreibt die Bezeichnung ebenfalls daneben; desgleichen die Claves DEFG als Finales. In der Figur fehlen zwar die Bezeichnungen graves, acutae, excellentes, aber in den der Scala vorausgehenden Fragen sind diese Begriffe erläutert. Entweder hat Spangenberg diese Bezeichnungen vergessen hinzuschreiben, oder er hat die Figur nicht durch zu viel Wortbezeichnungen überladen wollen. Der erste Grund scheint mir der richtige zu sein.

Frage: Wieviel claves minutae sind vorhanden? — 7, abcdefg. Daran schliesst sich die erläuternde Bemerkung, dass die vier ersten claves minutae auch affinales oder acutae heissen, die drei übrigen superacutae. Die Begriffe werden erklärt, die claves minutae umklammert und die Bezeichnung an die Tafel geschrieben. Dasselbe Verfahren findet bei geminatae und excellentes statt. Endlich werden die drei Klammern, umfassend die capitales, minutae und geminatae, gemeinschaftlich umklammert und der Oberbegriff Claves davorgesetzt. Zum Schluss wird noch die Frage aufgeworfen: Ad quid prodest scire claves Musicales? — Ut per eas ducamur ad cognitionem vocum sive notarum, quae occlusae jacent inter lineas et spacia. Nemo enim rite unquam modulabitur, nisi perfecte sciat clavium naturam atque proprietatem. Wenn die Kenntnis der Natur und der Eigenschaften der voces zum richtigen Singen notwendig ist, wo kann man dieses erkennen? — In schala musicali, quam hic pueris ob oculos posuimus. (Fig. s. S. 69.)

Die beiden letzten Fragen sind den Schülern in den Mund gelegt und die Antwort gibt der Lehrer. Hiermit ist das Pensum der ersten Lehrstunde, Darstellung und Erläuterung der Scala, erledigt, und zwar zunächst an der Wandtafel. Darauf lässt der Lehrer die Compendien aufschlagen. Der Schüler findet hier dieselben Fragen gedruckt, welche der Lehrer vorher im Laufe der Stunde in derselben Reihenfolge als aus dem Gange der Entwicklung sich mit Notwendigkeit ergebend, an den Schüler gerichtet hat. Ebenso erkennt er die im Lehrbuche gegebenen Antworten als diejenigen wieder, welche er, eventuell durch Hilfsfragen seitens des Lehrers, hat finden müssen.

Dies ganze Kapitel De clavibus im Lehrbuche ist jetzt nichts anderes als eine Repitition des bereits vorgetragenen und, weil erarbeitet, begriffenen Stoffes. Der Stoff, in Frage und Antwort dargeboten, mit der Abbildung der an der Wand-

tafel vor den Augen des Schülers entstandenen Scala ist nun leicht zu behalten.

Spangenberg hat Recht, wenn er in der Vorrede sagt: „Video perfacile esse studium, quod quaestionibus agitur“. Bei dieser Methode muss die Klage des Verfassers über den bisherigen Nordhäuser Gesangunterricht verstummen: „Ex tanto puerorum numero vix unum atque alterum esse, qui vel prima ipsius artis rudimenta caperet“.

In ähnlicher Weise wie Spangenberg, verfährt H. Faber in seinem Compendiolum vom Jahre 1548. Nur beschränkt er sich für den Elementarunterricht im Stoff noch mehr als der Nordhäuser Superintendent. Er ist dazu berechtigt, denn er sagt in der Vorrede: „majoribus haec praecepta copiosius tradi necesse est.“ Ausserdem liegt es in der Natur des Anfangsunterrichtes jeder Disziplin, dass die positiven Kenntnisse, welche völliger Besitz der Schüler sein müssen, quantitativ nur gering sein dürfen.

Den ganzen Abschnitt über die Claves verteilt er in die 5 Fragen: 1. Quid est clavis? — Est vocis formandae index. 2. Quot sunt claves? — Viginti, atque ex sequenti figura, quae vulgo Scala dicitur, patent. Die Figur ist dieselbe wie bei Spangenberg, nur gebraucht er für die Bezeichnung Claves capitales und minutae die Synonyma majores und minores. 3. Quot sunt claves signatae? — Quinque. Γut, Ffaut, Csolfaut, Gsolreut, Ddlasol. 4. Quare dicuntur signatae? — Quia hae solae in cantus exordio expresse ponuntur. 5. Quomodo signantur? (folgt Figur) Et ponuntur omnes in linea, distant inter se per quintam, praeter F ab Γ per septimam . . .

War das Compendiolum für die Elementarklassen bestimmt, so die Introductio für die höheren Klassen.[2]

2. A. Schmidt in dem Suppl. zu C. F. Beckers Systematisch-chronol. Darstellung der Mus. Litt. 1839 war durchaus im Recht, wenn er beide Compendien demselben Verfasser zuschreibt. Eitner

Wie an den ersten 5 Fragen des Comp. gezeigt, kam H. Faber der Forderung Agricolas nach, die Musik „auffs kürtzte vnd klerlichste“ zu lehren, damit die Jugend zu einer

---

in den M. H. für M. Gesch. 1870 stellt ebenfalls die Identität beider Verfasser auf mit der Begründung, dass das Comp. nur ein „Auszug aus der Introductio“ sei. Riemann, Mus. Lex. 5 A. 1900 acceptiert diesen Ausdruck. Aber Eitner irrt. Das Comp. ist nicht ein Auszug aus der Introductio, sondern die Introductio ist eine Erweiterung des Comp.

Für die Identität der Verfasser sprechen dieselben Redewendungen, die sich in den beiden Vorreden finden. In den Comp. begegnen wir folgenden Ausdrücken: Pueri nostrae fidei commissi; infirma ipsorum ingenia obruuntur. Die Introductio hat dieselben Wendungen: pueri nostrae fidei commissi; ne obruantur ingenia puerorum.

Für die Priorität des Compendiolum spricht ohne weiteres das frühere Erscheinen desselben. Es ist nicht wahrscheinlich, dass zuerst ein Auszug aus einem grösseren Werke, und erst zwei Jahre später dieses selbst veröffentlicht wird. Ausserdem widerspricht diese Annahme der Meinung des Verfassers. In der Vorrede zum Comp. sagt er, in den unteren Klassen habe er versucht, die praecepta canendi puerorum captui accommodata congregere, hingegen majoribus haec praecepta copiosius tradi neccesse est. Copiosius tradi bedeutet also eine Erweiterung und Vertiefung des Stoffes. Ferner bezieht sich Faber in der Introductio ausdrücklich auf das bereits erschienene Compendiolum. Es heisst da in der Vorrede: Singulis hebdomatibus duabus saltem horis, atque in tribus classibus superioribus hoc studium (nämllich die Introductio) exercetur. Tyronibus curo praelegi praecepta in d u a b u s c h a r t i s, s e o r s i m e x c u s a. (Das Compendiolum auf 2 Bogen besonders gedruckt.) Deinde progressi huius opusculi partem discunt.

Obschon die Introductio als Manuskript bereits im Gebrauch war, (er hat sie veröffentlicht, einmal weil sie eben als Mannuskript in quasdam vicinas scholas recepta esset, und zweitens, damit pueri scribendi onere levati, interim illud tempus discendis exercendisque praeceptis impendant) — so bleibt die Priorität des Compendiolum dennoch bestehen, da dies eine Neubearbeitung einer früheren, nicht mehr bekannten Ausgabe war „ac nunc d e n u o recognitum“.

Ueber diese frühere Ausgabe des Comp. giebt R e u s c h i u s in der Vorr. zu den Elem. Mus. pract. 1553 Auskunft. „Elementa Musicae practicae, ut sunt ante annos plus minus quindecim mihi adhuc

wirklichen Aneignung des Stoffes gelange. Der Lehrstoff wird nun in der Introductio erweitert. In den ersten Kapiteln über die Scala und Claves tritt dies nicht so sehr hervor, als bei anderen Gebieten, z. B. de Cantu, de Tonis und zumal de Figuris.

Den ganzen 1. Abschnitt dieses Kapitels De Clavibus in der Introductio kann man nicht als eigentliche Vertiefung des im Compend. gebotenen Lehrstoffes bezeichnen. Denn die Bemerkungen über die Stellung der Claves, lineae adhaerens aut linearum intervallo, ihre Zusammensetzung aus 7 Buchstaben, die historische Notiz über das Γ, die Beantwortung der Frage, weshalb nur 20 claves durch Hinweis auf den damit ungefähr angegebenen Umfang der Menschenstimme, vertreten durch Bass, Tenor, Alt und Sopran, die Erklärung des Begriffes Scala (forma et usus) u. s. w. sind Dinge, welche auch im Elementarunterricht erwähnt sein werden. Die 5 Fragen des Comp. enthalten nur in gedrängter Form den unumgänglich notwendigen Memorirstoff, während die breiter angelegten Darlegungen der Introductio durch die docierende Lehrform verursacht sind.

Es liegt in der Natur der katechetischen Form für die Abfassung von Schulbüchern, dass Frage und Antwort verbotenus auswendig gelernt werden. Haften diese 5 Hauptfrafragen mit den dazu gehörigen Antworten, die in den Compendien fixiert sind, im Gedächtnis, so ergibt sich die Beantwortung der nicht fixierten Nebenfragen von selbst. Weiss z. B. der Schüler, wieviel claves man in der Musik anwendet, und kann er sie der Reihe nach aufzählen, so kennt er ohne weiteres auch ihre Stellung auf und zwischen

---

puero, ab Henrico Fabro Lichtenuelsio, piae memoriae, quo tunc temporis praeceptore utebar, proposita, jam denuo collegi, eaque pauculis in locis mutavi, & novis exemplis auxi". Darnach liegt die erste Ausgabe des Compendiolum, das früher vielleicht den Namen Elem. Mus. Pract. getragen, im wesentlichen in den Elem. des Reuschius vor.

den Linien, ihre Zusammensetzung aus literae und voces, die Einteilung der literae in majores, minores et geminatae etc.

Der zweite Abschnitt des Kap. I der Introductio enthält erst gegen Ende eine Erweiterung, insofern dargetan wird, dass man im Figuralgesang dieses Tongebiet Γ—ee nach oben und unten überschreiten kann, dass aber prior ordo literarum et syllabarum seruetur, quia claves ab eadem litera incipientes distant per octavam.

Zugleich findet sich hier die methodische Anweisung, die Scala vor- und rückwärts aus dem Gedächtnis zu recitieren und die Warnung diese puerilia initia etwa als überflüssig anzusehen. Eine solche Verachtung werde sich bald rächen, da man dann nicht im Stande sei, ad graviora pervenire.

Neu gegenüber dem Comp. ist die historische Notiz, dass man früher für C die gelbe, für F die rote Linie anwendete, während die Worte über die Wichtigkeit der claves signatae nebensächlich sind, aber durch Citierung Guidos für uns interessant werden. Ohne die claves signatae cantilena est caeca, d. h. für den Sänger nicht zu erkennen, darum unausführbar, oder wie Guido sagt, das Gesangstück in Noten ohne claves signatae gleicht einem Brunnen, dem das Seil fehlt, mit dessen Hülfe man den Schöpfeimer mit dem Brunnenwasser füllen könnte.[3]

Als Ergänzung des Stoffes kann schliesslich noch die Einführung der zwei claves minus principales, das b rotundum und ♮ quadratum vel ♯ cancellatum, und ihre stäudige Stellung sub claue c angesehen werden. Dass man diese beiden claves als zufällige Versetzungszeichen (obiter illapsae) anwendet, wird erwähnt. Die eingehende Erörterung und Vertiefung des Elementarstoffes bleibt jedoch dem III. & IV. Kap. De cantu und De mutatione vorbehalten. Erweitert

3. Literis vel aliis signis omissis, omnino caeca est cantilena, atque ut Guidonis verbis utar, talis est, qualis funem dum non habet puteus.

wird der Lehrstoff durch Hinzunahme des Kap. De Tonis. Hauptsächlich erstreckt sich aber der Ausdruck „copiosius tradere“ auf das letzte Kapitel, De figuris, welches in das umfangreiche Gebiet der Musica figuralis hinüberleitet.

Ein Lehrbuch, welches durchweg auf der Basis der Anschauung aufgebaut ist, sind die „Practicae Musicae Praecepta“ des Braunschweiger Superintendenturadjunkten, ehemaligen Martinkantors und Katharinenrektors Johannes Zanger[4] vom Jahre 1554.

Dass er beim Gesangunterricht vom Prinzip der Anschauung ausgeht, beweist seine Tüchtigkeit als Lehrer. Auch die Beibehaltung der Frageform, selbst für die Oberklassen, lässt ihn als einen Schulmann der Praxis erkennen.

Verglichen mit den übrigen Lehrbüchern jenes Jahrhunderts, bringen seine Praecepta ein bis ins kleinste treu bewahrtes System. Die Grundzüge seines Systems sind: Anschauung, Frageform, vermischt mit Aufgabestellen (Dic, Propone, demonstra etc.), Zusammenfassen des Stoffes in kurzen, erarbeiteten Regeln, erklärende Zusätze, teils für den Lehrer, teils für den Schüler.

Zanger will in allen Stücken etwas Besonderes bieten, unabhängig von anderen Autoren. Schon das kunstvolle Satzgefüge der Inhaltsangabe (siehe S. 41) deutet darauf hin. Ihre Bestätigung findet diese Behauptung durch die Antwort auf die erste Frage: Quid est Scala? — Scala decem et linearum et spaciorum constitutio est, habens iniciis linearum et spaciorum discriminis et ordinis causa, septem priores alphabeti literas, notatas triplici forma eo quo sequitur ordine (folgt Figur der Scala).

Zur Einprägung der Scala in auf- und absteigender Reihe bediente man sich in den Lateinschulen der Guidonischen Hand. Verschiedene Sch.Oo. nennen sie ausdrücklich als zum Lehrstoff gehörig, wohl meist in der allgemein bekannten

---

4. cf. Anhang I.

Form, die claves in Spiralform den einzelnen Fingergliedern zuzuteilen. Zanger ist auch hier ein Neuerer. Ihm genügt die alte Spiralform nicht. Er verteilt die claves in der Weise, dass an jede Fingerspitze eine clavis signata zu stehen kommt.[5]

Eine weitere Neuerung in der Darstellung der Scala findet sich gegen Ende des Jahrhunderts in der „Isagoge“ des Crusius 1593. Auch schon vorher 1571 hatte der Kantor Steinbrecher aus Belgern[6] bei Torgau in seinem Büchlein De arte cantandi in der Scala für B, ♮ und für F Ɔ: in der Zeichnung der Scala eingeführt. Crusius gibt seiner Leiter folgende Gestalt

Γ A B C D E Ɔ: G a ♮ ‖ ‖ d e

Anschaulich ist bei Crusius auch die Erläuterung der claves: Clavis constat ex septem literis et sex syllabis.

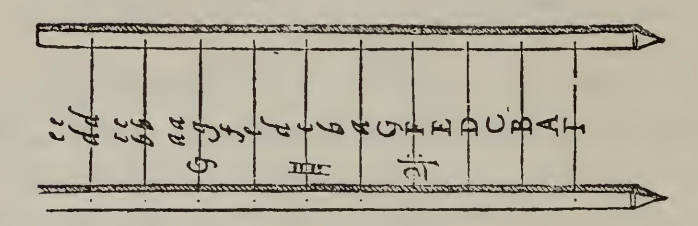
g		3	sol re ut
f	continet in se	2	fa tu
e		2	la mi
d	syllabas seu	3	la sol re
c		3	sol fa ut
b	voces	2	fa mi
a		3	la mi re.

In Adam Gumpelzhaimers doppelsprachigem Werk Comp. Mus. Lat. — Germ. tritt uns das Anschauungsprinzip

5. Durch die Abbildung bei Zanger (die Praecepta 1554 sind datiert Calendis Junii 1552) widerlegt sich Langes Behauptung, dass Lusitano in Rom 1553 zuerst diese neue Form der Guidonischen Hand aufgestellt habe, und dass sie erst durch Gumpelzhaimer in Deutschland eingeführt sei. cf. Lange, Zur Gesch. d. Solmis. Sammelb. der I. M. G. I. p. 568.

6. Nicht Belgrana in Thüringen, nach Fétis.

in seiner Vollendung entgegen. Zuerst veranschaulicht er die Scala durch das Bild einer jedem Schüler bekannten Leiter.



Die Guidonische Hand findet sich hier in derselben Weise wie bei Zanger und mit dem Motto:

Disce manu tantum, si vis bene discere cantum,
Absque manu frustra disces perplurima lustra.

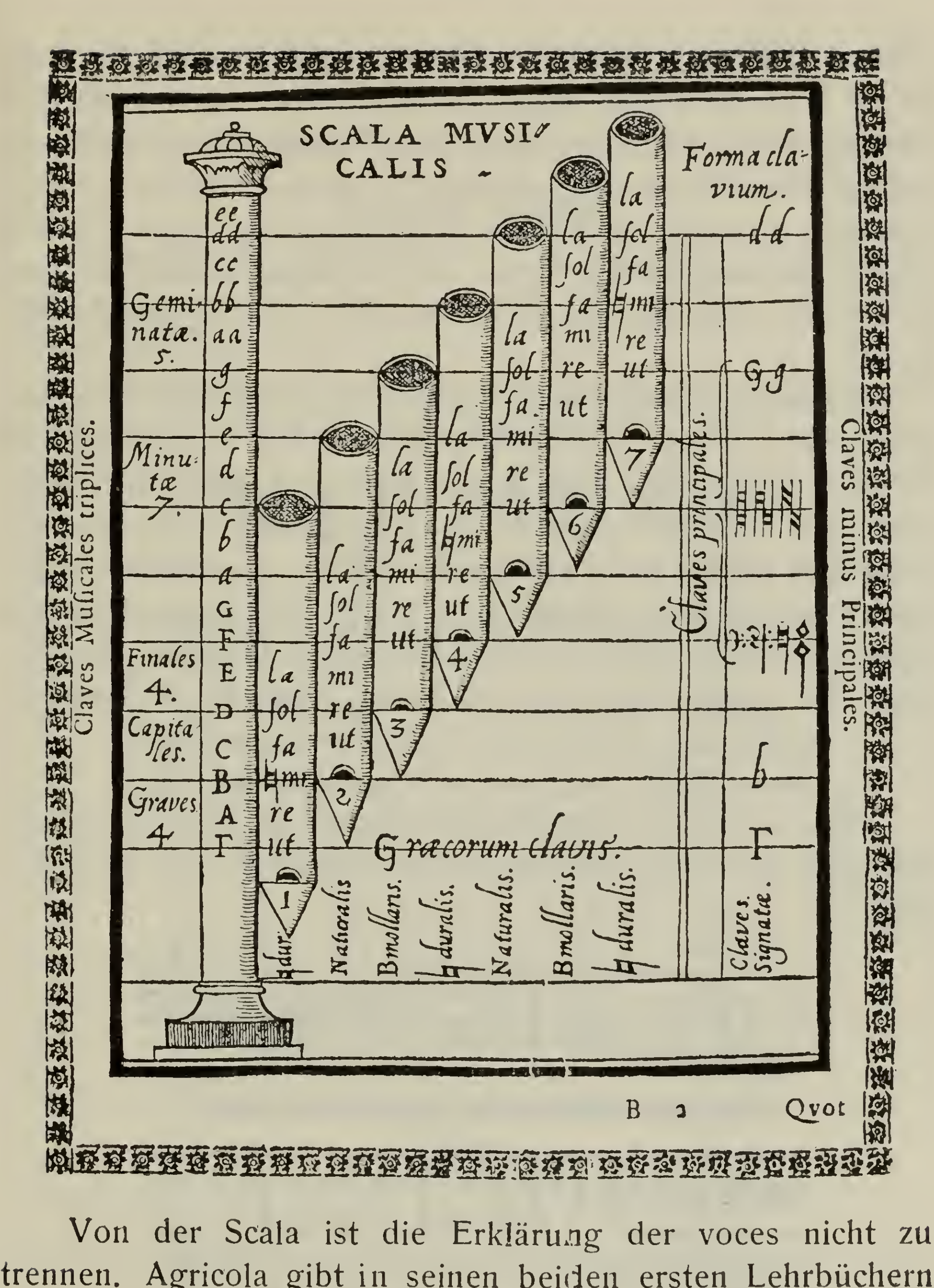
In einem eigenartigen Bilde findet die Scala musicalis eine umfassende Darstellung. (Abbildung s. folg. Seite.)

Haben die Schüler dies auffallende Bild, in welchem die voces auf 7 Prinzipalpfeifen der Orgel dargestellt sind, dem Gedächtnis eingeprägt, so bildet das ganze Gebiet der Scala, nämlich die triplices claves Musicales, ihre Anzahl und Bedeutung als Finales, die Forma clavium signatarum (principales & minus principales) die genera cantus ♮ duralis, b-mollaris und naturalis, einen unverlierbaren Besitz. Aus der Zeichnung der Leiter und der Pfeifen kann man schliessen, dass Gumpelzhaimer nicht synthetisch wie z. B. Spangenberg, sondern analytisch verfahren ist.

Auch die Begriffe linea und spacium kommen bei Gumpelzhaimer durch Anschauung zur Erklärung. Bei der Gelegenheit, wo er über die Stelle der gebräuchlichsten Schlüssel redet (ↄ: ≡ g) giebt er folgendes Bild: [7]

Linea
Spacium

7. Ebenso Beurhusius und Raselius in ihren beiden Compendien. 1) Erotematum Musicae Libri duo . . . . . per Fredericum Beuerhusium, Menertzhagensem, Scholae Tremoniae Conrectorem. Noribg. 1580. 8⁰. 8 Bog. In officina Catharinae Gerlachin & heredum Ioannis Montani. 2) In derselben Druckerei er-



Von der Scala ist die Erklärung der voces nicht zu trennen. Agricola gibt in seinen beiden ersten Lehrbüchern

---

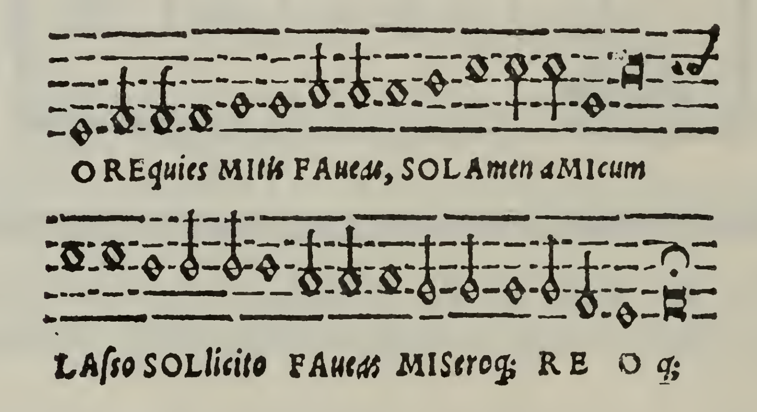
schien 1591: Hexachordum seu Quaestiones Musicae pract. sex capitibus comprehensae quae continent perspicua methodo ad praxin ut hodie est necessaria . . . . Pro Gymnasio poetico S. P. Q. Ratisponensis . . . . a. M. Andrea Raselio, eiusdem Cantore. 8°. 11 Bog.

keinen Aufschluss über die Entstehung der voces ut re mi fa sol la. Erst in den Quaestiones spricht er von deren Erfindung durch Guido und citiert den Hymnus: Ut queant laxis. Georg Rhau fügt der Aufzählung der Silben erläuternd hinzu: Sumptae (ut aiunt) ex hymno, ut queant laxis. Quem Paulum Diaconum composuisse ferunt, at si credimus Alberto magno in Lucam scribenti, divus Hieronymus eum hymnum composuit.

Listenius, Spangenberg, Figulus, Heinrich Faber im Compendiolum, Zanger und Crusius geben keine Erklärung über die Entstehung der Tonsilben. Aber in Fabers Introductio lesen wir, (ähnlich auch in Dresler) „voces Guidonem ex hymno ut queant laxis, sumpsisse et literis musicalibus applicuisse certum est“, Steinbrecher (1571) und Gumpelzhaimer leiten die voces nicht aus dem bekannten Hymnus ab, sondern der erstere gibt zur Erklärung folgende Hexameter:

O REquies MItis FAveas, SOLAmen aMIcum
LAsso SOLlicito FAveas MIseroque RE-Oque.

Der erste Vers enthält die Tonsilben (anstatt ut, o) aufsteigend, der zweite Hexameter absteigend in folgender Melodie:



Gumpelzhaimer versichert, sie seien von Guido von Arezzo erfunden und von irgend jemandem wären sie mit folgenden „zweyen versslin angedeuttet:

Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?

UT REIevet MIserum FAtum SOLitosque LAbores.[8]
Was mein arbeit ringer, fragst mich?
Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, sing ich.“

B. Cantus Genera.

Die drei Hexachorde G—e, c—a, f—d trugen die Bezeichnung cantus ♮ duralis, cantus naturalis, cantus bmollis oder bmollaris.

Die graphische Darstellung des cantus ♮ duralis findet sich in folgender Weise bei Spangenberg:[9]

SCALA ♮DVRALIS.

la — la
dd— ſol —— ſol—
fa — fa
♮ —mi —— mi—
re — la
g —ſol —— ſol—
fa MVTATIONES VO fa
—mi— CVM IN SCALA —la—
re ♮DVRALI PENES ſol
C —fa— ASCENSVM ET —fa—
♮ mi DESCENSVM. mi
—re —— la—
ſol — ſol
): —fa —— ♮ quadratum mi —fa—
mi formatt. la
—re —— ſol—
fa — fa
♮ —mi —— mi—
re — re
Γ —ut —— ut—

B ij

Ohne Figur, nur durch schematische Darstellung bringt Heinrich Fabers Compendiolum die genera cantus zur Anschauung. Die Frage lautet daselbst: Quotuplex est cantus? — Mollis, durus, Naturalis.

Mollis	est	ut in F & fa in bfa♮mi
Durus	qui	ut in G & mi in bfa♮mi
Naturalis	habet	ut in C & non attingit b.

In Kapitel 3 der Introductio wird der Inhalt ohne Figur und ohne Schema in etwas erweiterte Form gegossen.

Zanger stellt sich auch hierin in bewussten Gegensatz zu seinen übrigen musikalischen Kollegen. Schon in der Definition des Begriffes cantus weicht er ab. Agricola definiert: „Der gesang ist nichts anders, denn eine recht vnd bequeme ordenung der sechs syllaben, vt re mi fa sol la, welche geschihet mit einem laut der menschlichen stymmen odder etwa auff einem Instrument als lauten, pfeiffen, Orgeln, Nemlich, wenn man singt vom vt bis yns la, doch also, das man nicht mi singe, wo fa sol gesungen werden, vnd widderümb."

Spangenbergs Definition lautet: Cantus musicalis est sex vocum Musicalium continua et apta digestio", wörtlich übereinstimmend mit den beiden Faberschen Compendien.

---

8. Migne, Patrologia latina. Tom. 141 p. 375: Joannes Weitzius in Hortologio p. 263 ss. & Menagius in Originibus linguae Gallicae. voce Bemoll, ubi affert et hoc distichon nescio cuius auctoris:

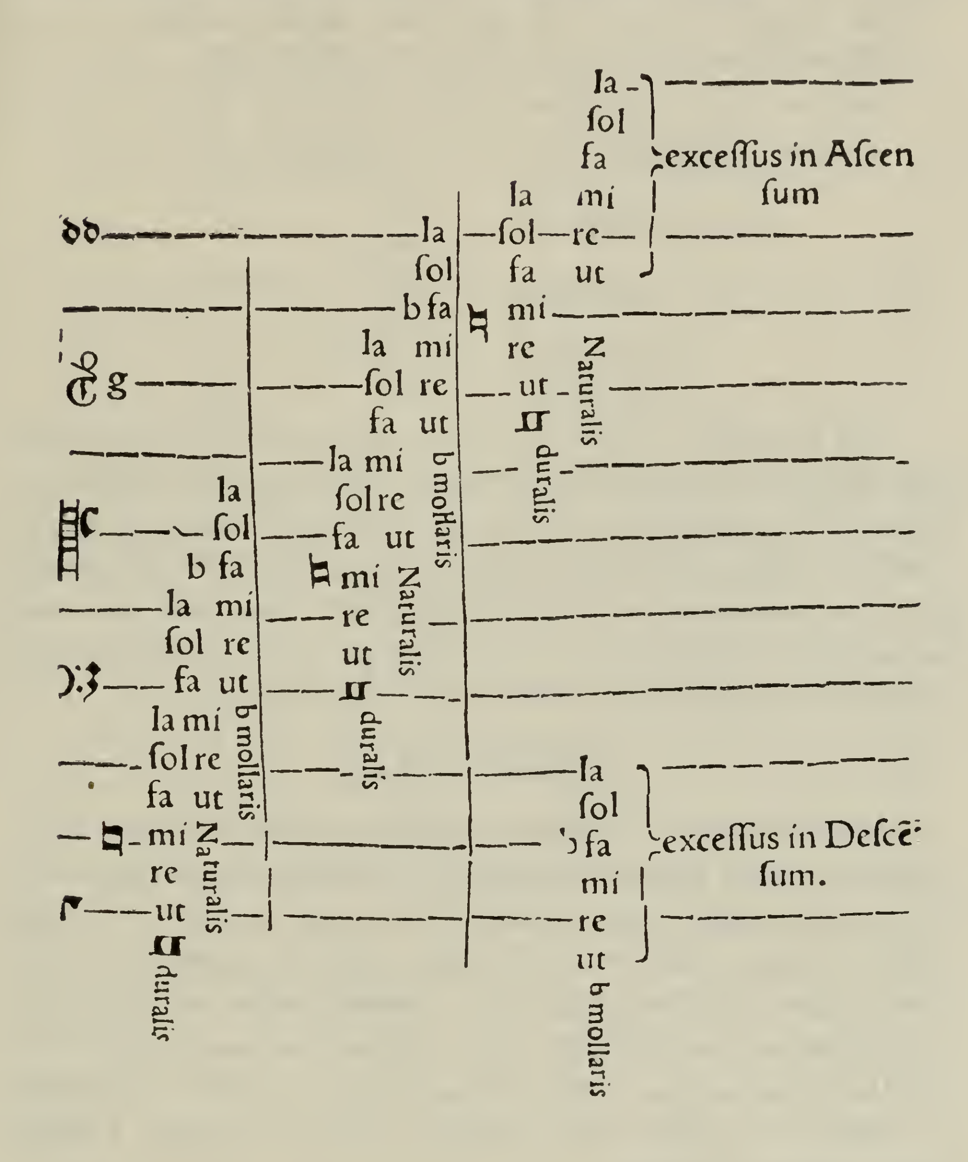
Corde Deum Et Fidibus Gemituque Alto Benedicam

Ut Re Mi Fa ciat Solvere Labra Sibi.

Exstat et hoc Abrahami Bucholzeri distichon in eius chronologia ad A. C. 1044: Cur adhibes tristi numeros etc.

9. Rhau und Wilphlingseder geben ähnliche Figuren, Agricola fügt seiner Erklärung keine Zeichnung bei.

Zanger dagegen erklärt kurz: „Cantus est constitutio vocis fa vel mi in clave bfa♮mi" mit folgender Figur:



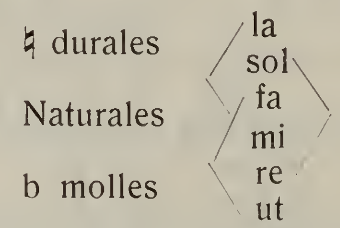
Den genera cantus entsprechend teilte man auch die voces ein:

mi	und	la	gehoeren	dem	cantus	duralis	an
re	„	sol	„	„	„	naturalis	„
ut	„	fa	„	„	„	bemollis	„

So Agricola, Deutsch Musica, Listenius und Spangenberg, während Rhau hierzu die versus memorabiles gibt:

Ut cum fa mollis vox est, quia cantica mollit,
Mi cum la dura est, nam duras efficit Odas
Sol naturalis (quoniam neutras facit) et re.

Zanger verwendet wieder die Zeichnungen:



Die Beispiele, welche er zur Einübung der genera cantus gibt, überschreiten die Hexachorde nicht, da ja die Mutation noch nicht besprochen ist. Sie sind 2st. und für jedes genus werden 2 aufgestellt, entsprechend den Octav-Wiederholungen der Hexachorde. Zu Anfang jedes Beispiels ist schematisch der Umfang der Melodie gegeben a) die tiefe Lage mit der mittleren, b) die mittlere mit der höheren.

C. Mutatio vocum.

Ueberschritt die Melodie ein Hexachord um eine Stufe nach oben oder unten, so musste die Mutation eintreten, d. h. die Verwandlung einer Tonsilbe in eine andere auf demselben Tone. „Mutatio est unius vocis in aliam in eadem clave variatio“. (Spangenberg). Aehnlich definieren die übrigen Kantoren den Begriff. Der Cantus Naturalis schied bei der Mutation aus, da er das Hexachord c—a nicht überschreiten dürfte. Es bleiben für dieselbe nur der Cantus ♮ duralis und bmollaris übrig.

Als Hauptregel für die Mutation stand fest: „Omnis mutatio ascendendo fit per re, descendendo per la“ (Listenius und andere).

Die Schwierigkeit für den Schüler bestand hierbei in der richtigen Anwendung des mi fa, welches in der auf- und

absteigenden Scala verschiedene Stellen inne hatte. Die Mutation fand im Cantus duralis auf den Tönen a, e und d statt, im cantus bmollis auf d, g, und a. Die Regeln lauten nach Fabers Compendiolum: „In cantu duro mutamus tribus clavibus scilicet a, e et d.

In a & { e / d } sumimus { la descendendo. / re ascendendo.

In cantu molli similiter tribus clavibus mutamus d, g, et a.

In d et { a / g } sumimus { la descendendo. / re ascendendo.

Einzelne Autoren führen diesen Abschnitt vermittels der Anschauung den Schülern vor Augen. So Agricola, Deutsch Musica, Rhau, Listenius und Zanger. Spangenberg hat hierbei ohne Zweifel auf die Figur S. 83 in dem Abschnitt de Scala zurückgegriffen. Crusius giebt nur Regeln der Mutation, aber in dem besonderen Abschnitt über die Solmisation geht er ebenfalls auf die Anschauung zurück, insofern er in einem 5linigen Notensystem an Stelle der Noten die Tonsilben setzt.

Ebenso wie für die Mutationen des C. durus und mollis stellt Agricola auch für die „Erdychte Musica", die „Musica ficta", ein Schema auf. Die Definition der Musica ficta und ihre Regeln lauten bei ihm: „Der Erdychte gesang ist, welcher mit erdychten odder frembden stymmen gesungen wird. Das heissen aber frembde syllaben, welche ynn einem schlüssel darynne sie nicht sind, gesungen werden, auch nicht in seiner Octauen. Als wenn ich ynn E oder a, fa, vnd ym G odder c, la singe, da wird kein fa widder ym E, noch ynn a dazu auch ynn keines Octauen gespüret. Es wird auch kein la ym G vnd c, auch nicht ynn yhren Octauen, widder hynauff noch herunter erfunden. Also magstu auch sagen von allen anderen, als wenn man mi ymm Ffaut, fa ym Gsolreut singet, wie die Taffel odder leyter anzeiget." (Fig. s. folgende Seite.)

Scalae Musicae fictae / seu vocum fictarum / et quo pacto in illis permutationes vocum fiant.

Variationes vocum in ascensu.			Variationes vocum in descensu.
	la	la	
	sol	sol	
	fa	fa	
	mi	mi	
la	re	la	re
	sol	sol	
	fa	fa	
	mi	la	mi
sol	re	sol	
	fa	fa	
	mi	mi	
la	re	la	re
	sol	sol	
	fa	fa	
	mi	la	mi
sol	re	sol	
	fa	fa	
	mi	mi	
la	re	la	re
	sol	sol	
	fa	fa	
	mi	mi	
	re	re	
	vt	vt	

Variationes vocum in ascensu.				Variationes syllabarum in descensu.
	la	la		
	sol	sol		
	fa	fa		
	mi	la	mi	mi in la
sol	re	sol		
	fa	fa		
	mi	mi		
la	re	la	re	re in la
	sol	sol		
	fa	fa		
	mi	la	mi	mi in la
sol	re	sol		
	fa	fa		
	mi	mi		
la	re	la	re	re in la
	sol	sol		
	fa	fa		
	mi	la	mi	mi in la
sol	re	sol		
	fa	fa		
	mi	mi		
la	re	la	re	re in la
	sol	sol		
	fa	fa		
	mi	mi		
	re	re		
	vt	vt		

Dass Agricola seine Musica deutsch geschrieben, war gut gemeint. Jedoch bei der unumschränkten Herrschaft der lateinischen Sprache in den gelehrten Schulen war die Abfassung eines gesangtechnischen Lehrbuchs für die Mittel- und Oberklassen einer Lateinschule in deutscher Sprache nichts anderes als ein künstliches Hineinmischen eines heterogenen Elementes in die Sphäre eines auf der Basis der Latinität gegründeten Schulwesens. Als solches empfand man in den Kreisen der Fachleute auch das Erscheinen dieser deutschen Lehrbücher Agricolas. Denn in der Vorrede von Rhau's Enchiridion 1530 befindet sich die bemerkenswerte Stelle über Agricola: „Scripist Martinus Agricola hac de re elegantissimos libellos, qui si sic in latino sermone, ut sunt germanici scripti extarent, nihil ultra in hac arte a quopiam merito desiderari posset."

Erst 9 Jahre später, 1539, konnte sich Agricola den Forderungen der Zeit nicht mehr verschliessen und gab seine Rudimenta in lateinischer Sprache heraus. Das Erscheinen von Rhaus Enchiridion 1530, Listenius' Rudimenta Musicae 1533 und Spangenbergs Quaestiones 1536 nötigten ihn dazu. Die Ausdrucksweise in diesen lateinischen Büchern ist ungleich gewandter, dem gelehrten Denken angemessener als bei Agricola.

Klar, kurz und erschöpfend behandelt Rhau das Gebiet der Mutation. „Ad mutationem duae necessariae sunt voces, Una dicitur Mutata, quae sc. permutatione relinquitur, Altera Mutans, quae loco vocis mutatae assumitur. Est igitur duplex mutatio Explicita, in qua vox mutans et mutata ambae exprimuntur. Haec alio nomine vocalis dicitur, Implicita sive mentalis est, in qua una vocum canitur, & altera mente tenetur. Aptior est haec quam illa. Exprimere namque ambas syllabas est notam geminare, quod nec auribus gratum est, nec cantui conveniens. Imo vero in cantu mensurali, omnino intolerabilis, in minutissimis praesertim figuris, ubi notularum velocitas, geminationem non admittit."

Spangenberg stellt a) 21 Regeln über die Mutation und b) 18 über die Solmisation auf, während Rhau den Lehrstoff für a) in 2 und für b) in 8 Regeln kleidet. Die Figur stimmt mit der Spangenbergs bei den cantus genera überein, nur führt Rhau die Scala über die elfte Linie hinaus, sodass von der clavis dd an noch die Silben mi, fa, sol aufsteigend und absteigend die ganze Scala ergänzen. Ausserdem gebraucht er statt ascendendo und descendendo die Worte: Arsis und Thesis. Aus der Anzahl der von Spangenberg aufgestellten 21 Regeln für die Mutation und 18 für die Solmisation, sowie aus den verschiedenen Quaestiones: Quid est Mutatio Musica? Quare mutatio est inventa? Quot sunt voces necessariae ad mutationem? Quae est vox mutata? Quae est vox Mutans? Quotuplex est mutatio? Quae est mutatio vocalis? Quae est mutatio mentalis? Quae ista-

rum mutationum est aptior? — — ergibt sich, dass Spangenberg gerade diesem Abschnitt eine eingehende Behandlung zuerkennt. Massgebend hierfür mag wol der traurige Zustand des Nordhäuser Gesangunterrichts gewesen sein, den er vorfand. Hätte Spangenberg erst wieder einen Stamm tüchtiger und zuverlässiger Sänger durch seine Quaestiones herangebildet, so fügten sich die späteren Rekruten leichter in die Gesangabteilungen ein.

Wenn spätere SchOo. auf möglichste Einschränkung des theoretischen Lehrstoffes drängten, so war die Nordhäuser Schule vor solchen behördlichen Verfügungen sichergestellt, weil der Verfasser der Quaestiones in seiner Eigenschaft als Superintendent selbst die höchste Lokal-Schulbehörde war.

Wie in allen Teilen seiner Präcepta, so bleibt Zanger auch bei der Lehre von der Mutatio vocum seinem Prinzip treu, unabhängig von anderen zu schaffen und er gibt sich Mühe, möglichst anschaulich zu werden.

Quae est mutationis certitudo? fragt er.

Vox fa in cantu	bmolli & naturali	simul	in	clavibus	bfa	& f
	♮ durali	„	„	„	„	c	& f
	bmolli ficto	„	„	„	„	a	& e

Ubi incipienda est mutatio?

In { ascensu / descensu } a voce { re / la } in tertia ante f.

(Fig. s. S. 91 u. 92.)

Quare talis mutatio ſuſcipienda in cantu.

	b molli, ASCENDENDO	DESCENDENDO		♮ durali, ASCENDENDO	DESCENDENDO		b mollificto. ASCENDENDO	DESCENDENDO
	ſol	ſol		ſol	ſol		la	LA
ff	fa	fa	ff	fa	fa	—	ſol	ſol
		ſol		mi	LA	c e b	fa	fa
dd	RE	LA	—	RE	ſol	—	mi	mi
	ſol	ſol	cc	fa	fa		RE	LA
b	fa	fa	—	mi	mi	—	ſol	ſol
	mi	LA		RE	LA	a a b	fa	fa
G	RE	ſol	—	ſol	ſol	—	mi	LA
f	fa	fa	f	fa	fa		RE	ſol
—	mi	mi	—	mi	LA	e b	fa	fa
	RE	LA		RE	ſol		mi	mi
—	ſol	ſol	c	fa	fa	—	RE	LA
b	fa	fa		mi	mi		ſol	ſol
—	mi	LA	—	RE	LA	a b	fa	fa
	RE	ſol		ſol	ſol		mi	LA
𝄢 f	fa	fa	f	fa	fa	—	RE	ſol
	mi	mi		mi	LA	E b	fa	fa
—	RE	LA	—	RE	ſol	—	mi	mi
	ſol	ſol	C	fa	fa		RE	LA
b	fa	fa	—	mi	mi	—	ſol	ſol
	mi	mi		RE	re	A b	fa	fa
Γ	RE	re	—	ut	ut	—	mi	mi
	ut	ut					RE	re

Hanc generalem mutationum demonſtrationem, docendi cauſa, ſequentibus exemplis per ſcalæ partes & cantuum genera, reſoluere placet, quo pueri legitimum mutationis uſum uideant, in omnibus partibus ſcalæ, ac cantuū generibus, ſeq; ad ἕξιν comparandam in recte exprimendis uocibus muſicalibus, earundemq; mutationibus, aſſuefaciant.

Man muss zugeben, Zanger hat das Möglichste geleistet, um durch Anschauung die Schüler in das Verständnis der Mutation einzuführen. Die Notenlinien sind weit auseinandergezogen, im Anfang des Systems erhalten die entscheidenden Silben REfa & LAfa in ascensu und descensu ihre Stellen,

EXEMPLA CANTVS
bmollis.

Infimæ partis ſcalæ ſecundum exceſſum cum parte media.



SEQVITVR ALIVD TRANS-
poſitis clauibus.

die Silben RE & LA sind durch grosse Buchstaben gebührend hervorgehoben, entsprechend den weiten Linien haben auch die Notenköpfe eine grössere Gestalt erhalten.

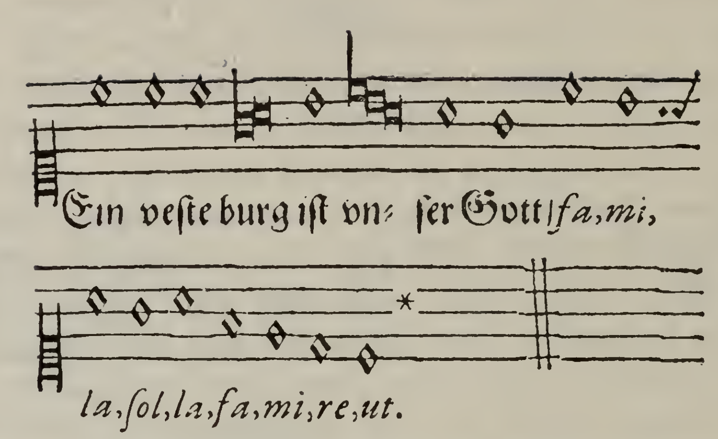
Interessant ist es, wie Raselius die Mutationslehre behandelt. Er sieht in der Mutation eine Verbindung des Hexachordum naturale (= permanens) mit dem Hex. durum bezw. molle. In anschaulicher Weise stellt er in A) 1—5 die

conjunctio der beiden Hex. ♮ durum und permanens, in B) 1—4 der Hex. b molle & permanens vor Augen. (Fig. s. folg. Seite.) In dem Beispiel mit der Melodie „Ein feste Burg" gehört der erste Teil bis zum ersten mi dem Hex. durum, der Schluss mit den voces la bis ut dem permanens an. Als Erklärung des Exempels fügt der Verfasser hinzu: „In dem dritten Zwischenraum wird bei der aufsteigenden Melodie die Tonsilbe la des Hex. perm. mit der Tonsilbe re des Hex. dur. vertauscht: Beim Absteigen der Melodie aber das re des Hex. dur. in das la des permanens verwandelt". Dasselbe Verfahren findet bei der Verbindung des Hex. molle mit dem permanens im zweiten Beispiele (B. S. 94/5) statt.

A.

Describe exemplum utriusq; conjunctionis.

hex. ♮. perm. ♮ perm.

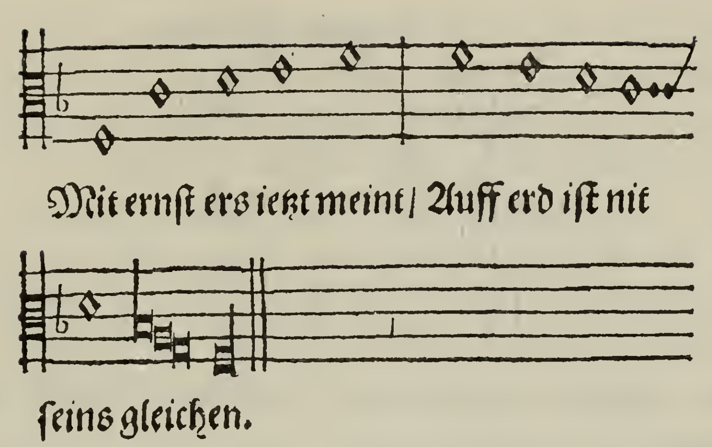


* In tertio ſpacio cantu aſcendente, vox la permanentis cum voce re, duri hex. permutatur : deſcendente vero, re duri in la permanentis mutatur.

B.

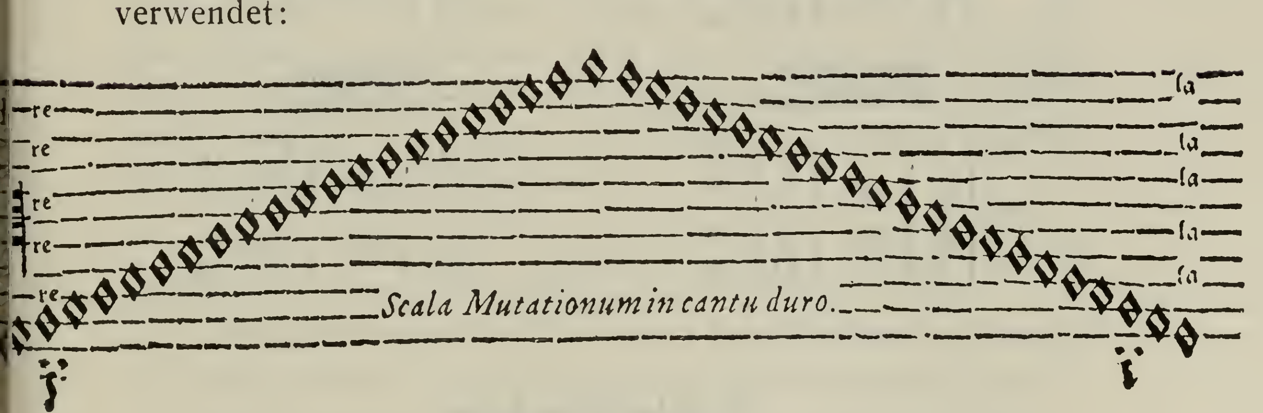
Sic in ſcala molli, hoc eſt, cum hexachordum molle cum permanente jungitur:





Raselius gibt dann noch mehrere Beispiele, u. a. „O Herre Gott begnade mich“. Die erste Zeile hat den angegebenen Text, dann folgen die voces, gegen Ende die claves, d, c, g etc. unter den Noten.

Den Abschluss in dem Prinzip der Anschauung zur Mutationslehre mag wieder Gumpelzhaimer bilden. Er gibt 6 Regeln und bedient sich folgender Figur, die auch G. Faber verwendet:



Zur Erklärung der Moll-Scala gebraucht er dieselbe Figur, in welcher jedoch die b eingezeichnet sind und re und la entsprechend andere Stellen haben. Diese Scala genügt dem Verfasser aber nicht. Er versucht seinen Lesern durch ein Schema die Materie noch klarer zu machen.

Mutatio cantus ♮ duri magis perspicua:	Kurtze verenderung der Stimmen im harten Gesang ꝛc.

		Ascend.		Descend.
In	G	ut	—	sol
	F	—	fa	—
	E	mi	—	la
	D	re	—	sol
	C	ut	—	fa
	B	—	mi	—
	A	re	re	la

Duae tabellae significantes, quaenam claves eiusdem sint vocis:

Tabella cantus ♮ duri.
Täfelein des harten Gesanges
Descendendo im absteigen.

In D C B A & G F — E sol fa mi la
im vnd

ascendendo
im aufffteigen

In F C B A & — G E D fa ut mi re
im vnd

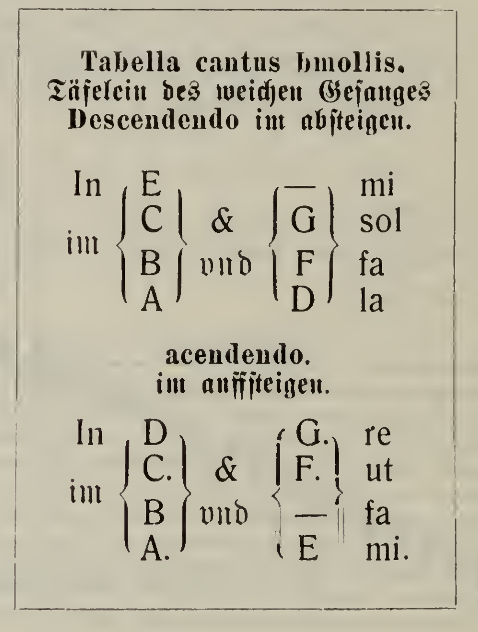


Tabella cantus bmollis.
Täfelein des weichen Gesanges
Descendendo im absteigen.

In E C B A & — G F D mi sol fa la
im vnd

acendendo.
im aufffteigen.

In D C. B A. & G. F. — E re ut fa mi.
im vnd

D. Intervallen-Lehre.

Nach dem in den Schulen des 16. Jahrhunderts üblichen Gesange „Ter trini sunt Modi", der weiter unten mitgeteilt wird, zählte man meist 9 Intervalle: Semitonium, Tonus, Semiditonus, Ditonus, Diatessaron, Diapente, Semitonium diapente, Tonus diapente, Diapason. Die verbotenen Intervalle Tritonus, Semidiapente und Semidiapason werden erwähnt; doch ist die Zählung verschieden.

So sagt Agricola Deudsch Musica im 8. Kap.: „Von den fellen der noten: Vnd wiwol sonst ynn gemeinem brauch nur neun Interualla sind, so wöllen wir doch als zu einem vberflus von 15 sagen.“ Darauf zählt er die Intervalle einzeln auf, bestimmt sie nach der Entfernung der dem Ohre bekannten Tonsilben, z. B. Semitonium „gehet aus dem mi hynauff yns fa vnd widderümb“ und charakterisiert ihren Klang. Semitonium „gibt einen weychen laut von sich. Tonus lautet scharff vnd hart“ etc.

In seinen Quaestiones berechnet Agricola sogar die Proportionen von 28 Intervallen (s. S. 21 Anm. 61). Musikalisch dürften jedoch nur die einfachsten Zahlenverhältnisse, also die bereits genannten 9 Intervalle zur Verwendung gekommen sein.

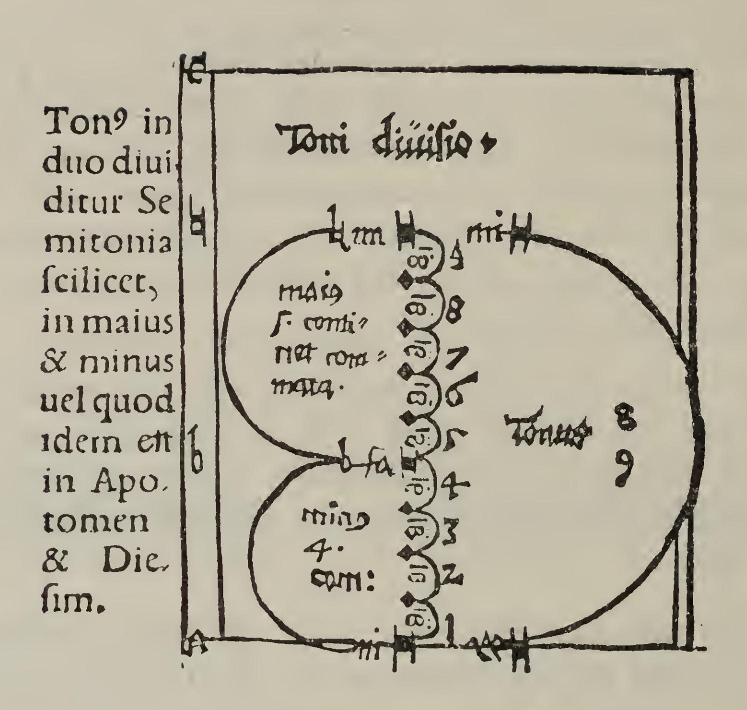
Wichtig war allerdings noch die Unterscheidung des grossen und kleinen Halbtons, wobei man die Anschauung nicht entbehren konnte. Ausser Agricola, in den Quaestiones, erwähnt nur noch Dresler das Semitonium minus, und spricht über seine Bedeutung. Die übrigen Schriftsteller begnügen sich mit der einfachen, aber nicht ausreichenden Bezeichnung Semitonium.

Schon in der Abbildung der Scala bei Agricola findet sich dieser Unterschied angezeichnet. cf. Figur S. 68.

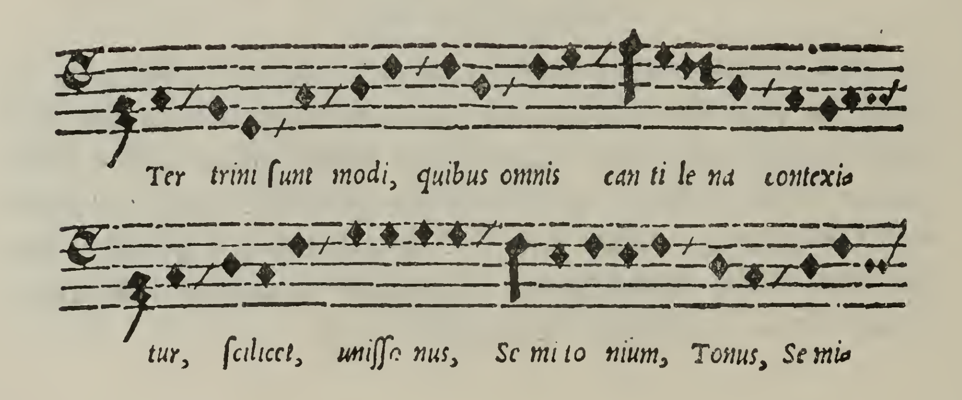
Deutlicher ist das Bild in Kap. 4 De Intervallis. Er fertigt zu dem gedachten Zweck eine besondere Zeichnung an.

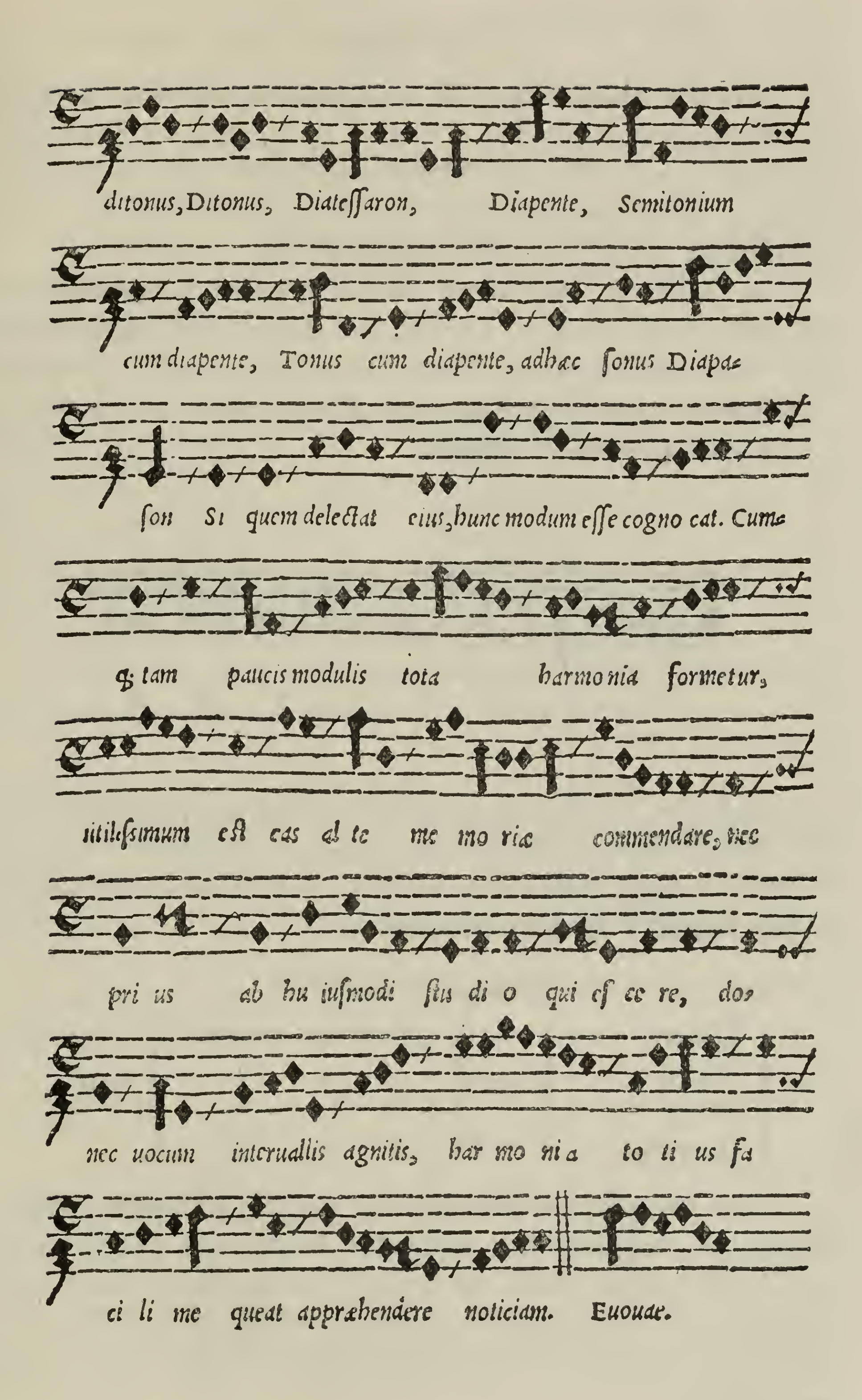
(Fig. s. S. 98.)

Als Anschauungsmittel findet sich bei allen Autoren, abgesehen von der Zeichnung zum Semitonium majus und minus in Agricolas Quaest., nur das Notenbeispiel. Die Intervalle werden benannt, nach ihrer Zusammensetzung aus Halb- und Ganzstufen erklärt und in Notenbeispielen gezeigt. Das von den Alten überlieferte „Ter trini“ dient in sehr vielen Compendien als Generalexempel.



Faber führt es in seiner Introductio mit folgenden Worten ein: His nunc addam exercitii causa usitatam in scholis cantilenam Ter trini sunt modi etc. quae, ut Pontifex ait, ad dinoscendas omnes canendi varietates adeo utilis est, ut pueris quam facilimum ad musicam accessum faciat", während Listenius 1533 dies carmen vetus nur auf der letzten Seite seines Buches mitteilt: „ne vacua maneret pagina".

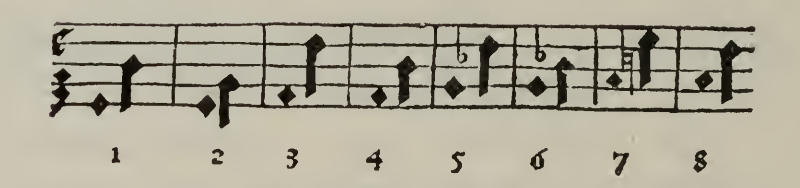



ditonus, Ditonus, Diateſſaron, Diapente, Semitonium
cum diapente, Tonus cum diapente, adhæc ſonus Diapa-
ſon Si quem delectat eius, hunc modum eſſe cogno cat. Cum-
q; tam paucis modulis tota harmo nia formetur,
utiliſsimum eſt eas al te me mo riæ commendare, nec
pri us ab hu iuſmodi ſtu di o qui eſ ce re, do-
nec uocum interuallis agnitis, har mo ni a to ti us fa
ci li me queat appræhendere noticiam. Euouae.

E. Toni.

Für die Anschauung auf dem Gebiete der Toni kommen 3 Prinzipien in Betracht: a) Noten, b) Schema, c) Zeichnung. Am einfachsten war das Anschauungsmittel durch das Notensystem. Die verschiedenen Autoren geben Beispiele für die sämtlichen Töne, ein- und mehrstimmig.

a) Noten. Auf diese Weise werden veranschaulicht Ambitus, Repercussion, Finales und Tropi. Als Beispiel mag hier das System der 8 Töne mit ihren Initiales (zugleich Finales) und den Repercussionen Platz finden, wie es Agricola gibt (Deudsch Musica.)



b) Schema. Spangenberg fasst die allgemeine Lehre von den Toni in 21 Regeln zusammen, nachdem er den Stoff in einer langen Reihe von Fragen erörtert hat. Die Quinta regula enthält folgendes Schema:

Omnis cantus exiens

In	Dsolre	est	primi	vel	secundi	toni.
	Elami		3	„	4	
	Ffaut		5	„	6	
	Gsolreut		7	„	8	

Dies Beispiel bezieht sich nur auf die 4 Finales, wohingegen das folgende aus Agricolas Rudimenta den Umfang der authentischen Töne im ersten Versus, den Umfang der plagalen in dem zweiten Hexameter und die Claves D E F G zwischen den Ziffern die gemeinsame Initialis und Finalis bezeichnen.

Oct. sursum	tonum	tanguntque deorsum	et acuti
1	3	5	7
D♮	E♮	Fb	G♮
2	4	6	8
Ad quintamque	graues	surgunt,	diatesque labuntur.

Ausführlicher stellt dasselbe Compendium die Bedeutung dieses Paradigmas in folgendem „typus de tonorum regularium cognitione" dar.

Omnis cantus regularis qui terminatur in								
G & ad	diatessaron proximam	remittitur, ad	diapentenque diapasonque	eleuatur,	8 7	♮	toni	est.
F & ad	diatessaron proximam	" , "	quintam octavamque	"	6 5	b	"	
E & ad	diatessaron proximam	" , "	sextamque diapasonque	"	4 3	♮	"	
D & ad	diatessaron proximam	" , "	diapentenque octauamque	"	2 1	♮	"	

Für eine „certa cantionum inceptio" findet sich in demselben Lehrbuche ein Schema: Cantica tonorum

Acutorum	incipiuntur voce	submissa	quia in	altum	tendunt.
Gravium		Acuta		profundum	
Mixtorum		Mediocri		utrumque	

H. Faber bietet zur Anschauung der Repercussionen folgendes Schema:

Repercussio toni	Primi	est	re	la	per sextam
	Secundi			fa	
	Tertii		mi	fa	
	Quarti			la	
	Quinti		fa	sol	per quintam.
	Sexti			la	
	Septimi		ut	sol	
	Octavi			fa	

Am ausgiebigsten macht wiederum Zanger von dem Mittel des Schemas Gebrauch.

Die Tropen auf die Worte Seculorum Amen (meist durch die Vocale EVOVAE bezeichnet) erhielten zur leichteren Unterscheidung und Einprägung besonderer Textworte. Bekannt sind folgende Merkworte für die 8 Tropen der Kirchentöne: 1. Adam primus homo, 2. Noë secundus, 3. Tertius Abraham, 4. quatuor Evangeliste, 5. quinque libri Mosis, 6. sex hydriae positae, 7. Septem scholae sunt artes, 8. Sed octo sunt partes.

H. Faber teilt in seiner Introductio die Melodien mit, ebenso auch die anderen Autoren, welche über die Psalmentöne ausführlich handeln, Spangenberg, Dresler u. a.

Unter den Faberschen Melodienphrasen stehen die folgenden Merkworte handschriftlich* hinzugefügt: „1. Ubi nunc est primus, 2. Ait secundus, 3. Voca nobis tertium, 4. Adveniente quarto, 5. quod animadvertens quintus, 6. interrogat sextum, 7. ubi nunc est septimus? 8. respondet octavus", welche dem Schulleben entnommen zu sein scheinen. Diese beiden Reihen der Merkworte sind natürlich nicht die einzigen, die in Gebrauch waren.

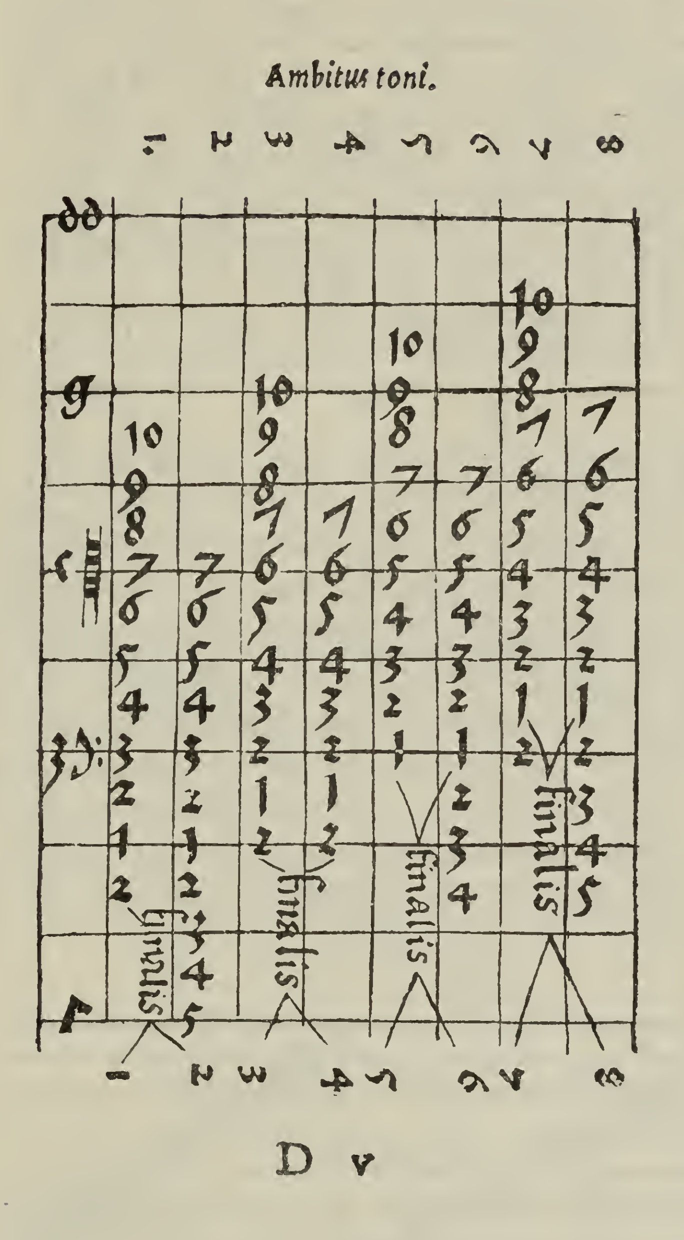
c) Zeichnung.

Es liegt in der Natur des Stoffes, dass zur Veranschaulichung der „Toni" in erster Linie das Notensystem und das Schema dienen müssen. Gleichwol findet sich die Zeichnung zum Teil mit Ziffern (Spangenberg), zum Teil mit Notenformen. Die letzte Art, welche Agricola und Dresler vorziehen, könnte man als eine Vermischung von Noten und Schema auffassen.

Bei den ersten beiden Schriftstellern, Spangenberg und Agricola handelt es sich um die Darstellung des Ambitus der Töne, bei Dresler um den Nachweis der Ver-

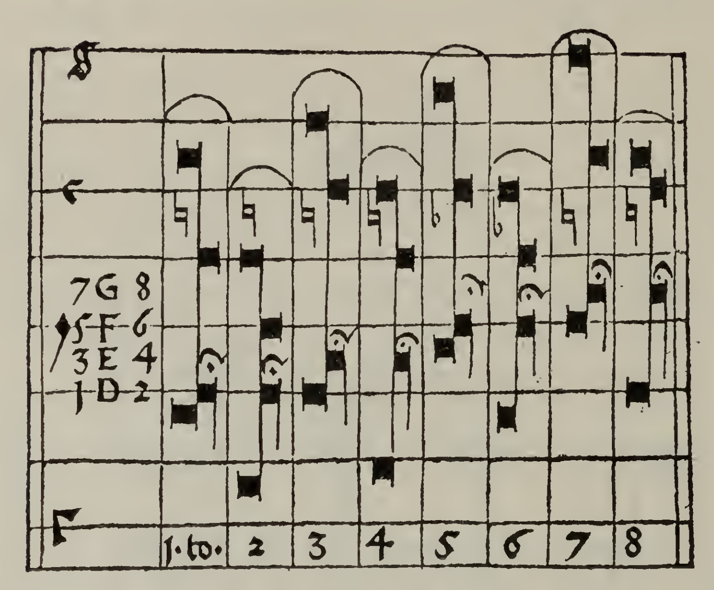
* In dem von mir benutzten Exemplar der Kgl. Bibl. Berlin.

wandtschaft der authentischen und plagalen Tonreihen. Die Figur von Spangenberg:

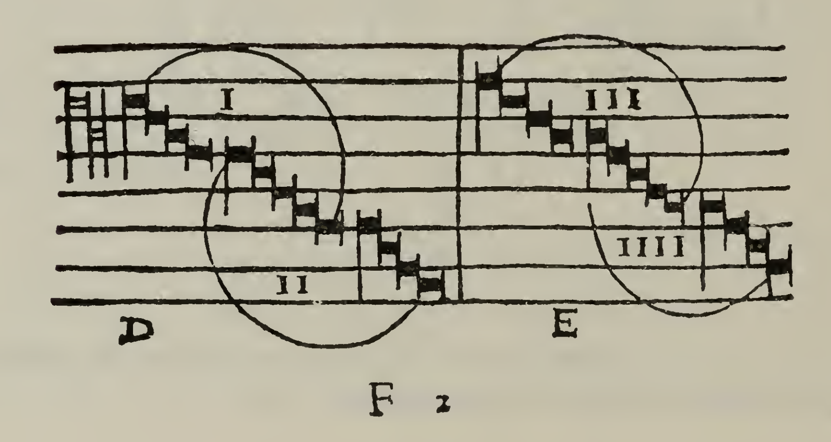


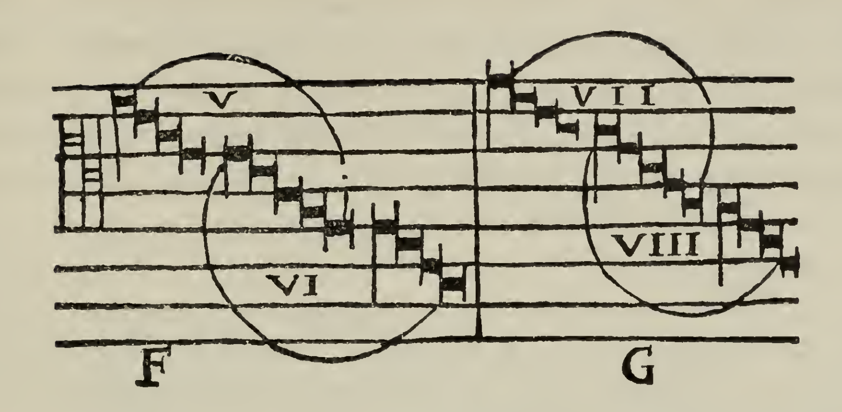
Agricola's Figur gebraucht statt der Ziffern die Noten und gibt ausserdem die Repercussion.

Speculum et fons octo tonorum:

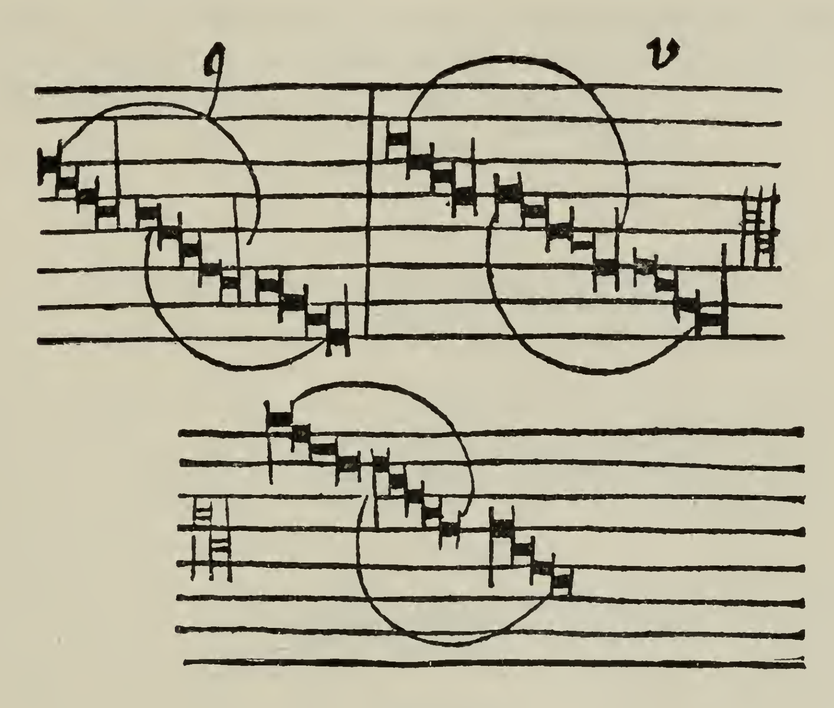


Dresler schreibt: „Nunc subjiciemus Typos singulorum Modorum.“ Doch, da er auf Glarean fusst, überschreitet er die 8 Töne und fügt auch „Reliquorum sex Modorum Typos“ bei, „inter quos duo propter vitiosam mediationem Nothi (unecht, fremd, falsch, eigentlich unehelich) appelantur. Unecht wurden die Töne mit der Initialis auf ♮ quadratum (authentisch und plagal), weil durch die Mediation keine reine Quinte und reine Quarte erschienen, sondern die verbotenen Intervalle Semidiapente und als Umkehrung der gefürchtete Tritonus.





Die von Glarean hinzugefügten Modi, von denen b in Praxi ausscheidet:



F. Ligaturen.

Die eigentliche Figural- oder Mensuralmusik will ich nicht in den Kreis meiner Erörterungen ziehen. Heinrich Bellermann hat in seiner Schrift „Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrh.“, Berlin 1858, ausführlich über dieses Gebiet gehandelt. Es bleibt nur noch übrig, die

verschiedene Art der Wertbestimmung der Ligaturen, wie sie für den Elementarunterricht veranschaulicht wurden, vorzuführen. Die Anschauung kommt hierbei zu ihrem Recht in dem Setzen von kleinen Notenformen der Longa, Brevis und Semibrevis oder der Zahlenwerte nach Semibreves unter oder über die einzelnen Noten der Ligaturen.

Listenius, Agricola 1543, Singer[11] 1531 und Agricola 1561 verwenden als Anschauungsmittel zu den bekannten Versus über die Ligaturen das kleine Notenbild. Ich lasse hier die Beispiele zu den 4 Regeln über die Initialis nach Listenius folgen.



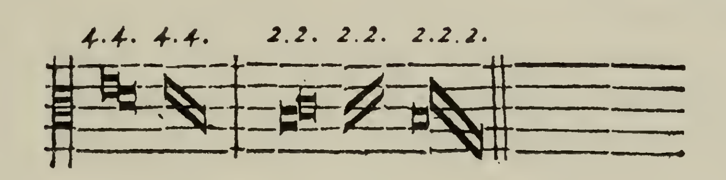
In derselben Weise bestimmen Listenius und Agricola die Werte der Mediae und Ultimae. Die andere Art,

11. Ein „kurtzer ausszug der Music". 8⁰. 1 Bogen. Am Ende des Textes „Durch Ioannem Singer. Letzte Seite: Gedrückt zu Nürnberg durch Friederich Peypus. 1531.

Zahlenwerte der Semibrevis zu setzen, verwenden Crusius, Lossius und Gumpelzhaimer. Das Beispiel zu den Versen

Prima carens cauda, fit longa cadente secunda
Prima carens cauda brevis est scandente secunda

hat bei Crusius diese Gestalt: [12]



Somit dürfte die am Anfang aufgestellte Behauptung, dass der Elementargesangunterricht des 16. Jahrhunderts auf der Anschauung basiere, voll erwiesen sein.

2. Wachsende Beschränkung des theoretischen und des Memorierstoffes.

Das zweite Prinzip der gesangunterrichtlichen Entwicklung des Jahrhunderts beruht auf der wachsenden Beschränkung der theoretischen Darlegungen und der Prägnanz der gesangtechnischen Regeln.

Martin Agricola klagt in der Vorrede zur „Kurtz deudsch Musica", dass die bisher gebräuchlichen Lehrbücher für Choral- und Figuralgesang viel zu umfangreich und weitschweifig geschrieben seien. Das habe zur Folge gehabt, die Jugend sei mehr von den Studien abgeschreckt worden, als dazu angetrieben. Wenn er nun seine Musica der Jugend des ganzen Deutschland widmet, so hütet er sich natürlich in

12. Wilphlingseder setzt oben und unten ○ und ☾ zu den Ziffern.

den von ihm gerügten Fehler zu verfallen, denn „Die Jugent mus auffs kürtzte vnd klerlichste ynn allen künsten vnterrichtet werden.“

In seinen Rudimenta 1539 befleissigt er sich ebenfalls der Kürze, aber, abgesehen von der pädagogischen Ueberzeugung von der Richtigkeit dieses Prinzips, hat dieser hier reduzierte Stoff doch auch eine rein äusserliche Veranlassung.

Durch die Pest war die blühende Magdeburger Schule entvölkert, und die Schüler suchten ihr Heil in der Flucht. Für die der Pest vorausgehende Zeit war das prior libellus (vermutlich die deutsche Musica 1528) geschrieben. Sobald die Seuche erloschen war, kehrten die Scholaren nach der Musenstadt zurück. Doch in der Zwischenzeit hatten sie das Gelernte zum teil schon vergessen. Deshalb hält es Agricola für seine Pflicht, nur die wichtigsten Regeln als Rudimenta in einem neuen Büchlein zusammenzustellen.[13]

Die Rudimenta enthalten eine zweite Vorrede an die studiosa juventus scholae Magdeburgensis von Joachim Wolterstorp, in welcher dieser rühmend hervorhebt, die Rudimenta seien mit einer wunderbaren Kürze verfasst und so vortrefflich, dass ein Schüler mit nur mässiger Veranlagung und ohne sonderlichen Eifer zu einem gründlichen Verständ-

---

13. „Libellus prior ad captum puerorum a me fuit accomodatus, qui florente adhuc nostrae scholae statu, communicatione publicae nostrae institutionis utebantur. Cumque hi fere omnes ingruente atroci peste, salutem sibi fuga quaesierint, non ignorantes, presentissimum contra hanc teterrimam luem esse remedium, longo locorum intervallo ab eius contagione abesse, sperandumque sit, quod clementer abscissa vi pestis & nostra in integrum restituta schola, rudes fere huius artis sese mihi dabunt auditores, mei esse duxi officii praecipua tantum Musices praecepta, in hoc libello succincte simul & dilucide explicata, pueris discenda proponere. Plurimum enim refert, huius modi primas praeceptiones & faciles & compendiosas esse, quo commodius pueri brevitate adiuti, eas & memori mente reponant, atque ad verbum ediscant, & felicius ad fastigium huius nobilissimae scientiae progrediantur. Postrema enim sine primis disci nequeunt“.

nis der musikalischen Regeln und ihrer Anwendung gelangen könne.[14]

Für die Verfasser von Lehrbüchern dieser Kunst galt es für die Folge, eine dem Verständnis der Schüler angemessene Form des Ausdrucks zu finden, und den theoretischen Lehrstoff auf das absolut notwendige Mass zu beschränken. So begegnen wir in den meisten Kompendien dergleichen Versicherungen der Autoren[15], dass sie bestrebt gewesen sind, den Stoff kurz und bündig darzustellen und im Gegensatz zu ihren Kollegen eine richtige, auf Erfahrung in diesem Unterrichtszweige beruhende Methode einzuschlagen.

Wenn man die gedruckten Lehrmittel vom Anfang des Jahrhunderts, z. B. das Tetrachordum von Johannes Cocleus 1512, das Introductorium musicae practicae von Theoderich Tzwivel 1513, oder die Compendiaria Musice artis editio von Michael Koswick 1516 und Andere mit den späteren vergleicht, so muss man Agricola zugestehen, dass er und mit ihm seine nächsten Freunde Georg Rhau (dieser bereits in seinen Enchiridien 1518/20) und Spangenberg in der Tat der methodischen Behandlung des Gesangunterrichtes neue Wege gewiesen haben. An jenen Lehrbüchern aus dem 2. Decennium dieses Jahrhunderts lässt sich erkennen, dass die Form des Ausdrucks und auch die Art des Druckes dringend der Reform bedurften.

So mussten, schon rein äusserlich angesehen, die vielen Abbreviaturen im lateinischen Text fallen, die sich in jenen

---

14. Huius nobilissimae artis praecepta mira brevitatae tradita sunt. Nec facile dixerim nec constituerim, an huius artis praecepta commodiori et faciliori ratione a quoquam tradi queant, cum omnia, quae ad prima huius artis elementa pertineant, tanta dexteritate haec Isagoge complectatur, ut etiam mediocre ingenium & studium allaturi, ea per se intelligere & percipere, ac deinceps ad solidiorem omnium musicalium praeceptorum cognitionem adque usum maxime exiguo & multo facillimo labore sint perventuri.

15. Singer, Rogge, Raselius, Reuschius, Lossius, Hofmann u. A.

ersten Introductorien finden. Die älteren Schüler der Oberklassen waren durch Uebung imstande, die Abkürzungen ohne weiteres zu verstehen, aber die Tyrunculi hatten an sich schon Mühe genug, sich in die gelehrte Sprache einzuleben. Aus diesem Grunde verschwinden mit dem Beginne der Reformation, die auch auf diesem Gebiete siegreich vordrang, in den Gesangskompendien die Abbreviaturen. In der Mensuralmusik gab es selbst für die Fortgeschrittneren ohnehin genug Rätsel zu lösen, wie aus den „Canones" der Figuralmusik ersichtlich ist.

Die Fortschritte der methodischen Entwicklung, zu denen das Triumvirat Agricola-Rhau-Spangenberg den Anstoss gab, und deren Gipfel mit den Namen Listenius und Heinr. Faber gekennzeichnet wird, sind bis zur Mitte des Jahrhunderts erstaunliche. Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts und das ganze folgende fanden sich der Aufgabe gegenüber, die gewonnenen Prinzipien, Kürze und Klarheit, beizubehalten.

Schon vor dem Erscheinen von Agricolas Deutscher Musica waren Versuche gemacht, eine Form zu finden, welche den Schülern die Einprägung der gesangtechnischen Regeln erleichtern sollte. Dahin gingen die Publikationen von Wenceslaus Philomathes, welcher den ganzen Stoff in die Form von Hexametern goss. Ihn zum Vorbild nahm sich 1571 der Kantor Steinbrecher in Belgern, dessen Büchlein „de arte cantandi" in dasselbe dichterische Gewand gekleidet war.

Auf Philomathes fussen sodann G. Rhau und die meisten derjenigen Autoren, welche zur leichteren Einprägung der Regeln versus memorabiles (versiculi) verwenden.

Im Folgenden gebe ich eine Uebersicht über die Verwendung solcher Versus. Die Compendien zerfallen nach dieser Richtung in drei Gruppen: a) Allgemeine Verwendung, b) Verwendung nur bei den Regeln über die Ligaturen, c) keine Verwendung.

a) Zu der ersten Gruppe gehören: Philomathes 1512; Rhau 1518/20, 1530; Spangenberg 1536; Listenius 1537; Agricola 1539 und 1543; Lossius 1563 (zum Teil) Steinbrecher 1571.

zu b) Listenius 1533; H. Faber 1548 und 1550; Agricola 1561; Wilphlingseder 1563; Figulus Elem. breviss. 1565; Dresler 1571; Beurhusius 1573; Hofmann 1572; Schneegass 1591; Crusius 1593; Gumpelzhaimer 1600 (3. Aufl.).

zu c) Agricola 1528; Heyden 1537; Reuschius 1553; Zanger 1554; Figulus De Mus. pract. lib. I. 1565; Rogge 1566; Rid 1572; Raselius 1589; Demantius 1592; Crusius 1595.

Wie aus dieser Zusammenstellung hervorgeht, hat das Prinzip, versus memorabiles ausser bei den Ligaturen-Regeln zu verwenden, keine allgemeine Verbreitung gefunden und verschwindet gegen Ende des Jahrhunderts.

Nach den Inhaltsangaben der Kompendien ist der Lehrstoff derselbe, auch der Ausdruck in den meisten Handbüchern stimmt oft überein. Im Laufe der Zeit macht sich aber, wie erwähnt, das Streben geltend, dies reiche Material in einer dem kindlichen Verständnis angepassten Form darzubieten. Der Fortschritt nach dieser Richtung von Coclius, Tzvivel, Koswick zu den drei Freunden Rhau, Agricola, Spangenberg, liegt besonders auf dem Gebiet der klaren Darstellung, obwohl sie, was z. B. das Kapitel über die Mutation betrifft, noch sehr ausführlich sind. Dies hat bei Rhau und zumal bei Spangenberg, darin seinen Grund, dass sie noch zu sehr von ihrer Quelle abhängen, nämlich Cocleus, der natürlich auch wieder auf den Schultern früherer Theoretiker steht. Agricola scheint aus einer anderen Quelle zu schöpfen.*

* Eine ausführliche Darstellung dieses Gegenstandes behalte ich mir vor.

Der weitere Fortschritt von diesen drei Autoren zu Listenius und H. Faber liegt darin: Letztere beiden benutzen, z. B. in dem Stoff der Mutation, auch die gemeinschaftliche Quelle, Cocleus, aber ihre Tätigkeit geht nicht auf Bearbeitung, sondern auf Schöpfen aus derselben, d. h. beide verhalten sich excerpierend. Der Unterschied zwischen Spangenberg und Faber wird sofort einleuchtend. Jener arbeitet bei der Mutationslehre seine Vorlage in 9 Fragen und 21 Regeln um, dieser excerpiert das Wichtigste derselben Materie und formt es in eine einzige Frage und 4 kurze Regeln.

Was durch Listenius und Faber der Schulwelt dargebracht war, ein wirkliches Handbuch des Gesangunterrichts für die Schüler in möglichster Kürze nach Form und Inhalt, das acceptierten die Schulbehörden. Die weitschweifigen Erklärungen und Beschränkungen, durch welche die Schüler vielfach vom Studium des Gesanges zurückgeschreckt worden waren, wie Agricola berichtet, verschwinden von der Mitte des Jahrhunderts an fast völlig. Kürze des Ausdrucks, welche Bugenhagen in der Vorrede zu Listenius diesem nachrühmt, bleibt die Parole.

Damit hängen die in den SchOo. niedergelegten Verfügungen zusammen, welche den Gesangunterricht, wenn auch der Stundenzahl nach nicht zurückdrängen, so doch in bestimmter Weise regeln.

Die Klagen, welche über das Ueberhandnehmen der Musik in den Schulen laut werden, waren nicht unberechtigt. Ueberschritten doch manche Kantoren die ihnen für den Gesangunterricht zugemessene Zeit. Manche Lateinstunde mag dem Gesange geopfert sein. Ausserdem litt der regelmässige Schulbetrieb durch die notwendige Beteiligung der Schüler an den Leichenbegängnissen und Trauungen. Die bereits erwähnten Verfügungen, dass die funera nach Schluss der Schulstunden anzusetzen seien, und dass bei den conjugia nur die durchaus notwendige Zahl der Schüler vom Unterricht zu dispensieren sei, war im Interesse des ungestörten Unter-

richtes gut zu heissen. Auch eine andere Bestimmung, dass die Sonntagsgesänge für den Gottesdienst nicht während der Schulstunden geübt werden sollen, hatte ihre Berechtigung. Doch finden sich auch, zumal in der früheren Zeit, ausdrückliche Bestimmungen, dass die Sonntagsgesänge während der Gesangstunden zu üben sind, z. B. Wittenberg 1533 „Wenn man nicht mit dem Kirchengesang zu thun hat, soll man Artem lernen“.

Dazu kam noch ein anderer Umstand. Eine so eingehende Schulung, wie sie der Chorus Symphoniacus genoss, durfte nicht auf Kosten der übrigen Studien geschehen. Einmal um der Symphoniaci selbst, und zum Anderen um der nicht zum Chore gehörenden Schüler willen.

Die durchschnittliche Zahl von vier wöchentlichen Gesangsstunden musste unter der Voraussetzung eines tüchtigen Lehrers genügen, um die Schüler, als Klasse betrachtet, im Laufe der Jahre mit einem reichen Schatz positiver Kenntnisse dieser ars liberalissima auszustatten.

Der eigentliche Schülerchor trat, abgesehen von Schulfeierlichkeiten, hauptsächlich bei kirchlichen Anlässen und bei Singumgängen in Aktion. Bei diesen Gelegenheiten erwarb sich der Chorschüler durch die praktische Verwertung der Singekunst seinen Lebensunterhalt. Er hatte also gegenüber seinen nicht zu dieser Singgenossenschaft gehörigen Mitschülern einen Vorteil. Erhielten die Mitglieder des Chores eine besondere Vergütung, so musste dieser auch eine besondere Leistung entsprechen. Diese besondere Leistung bestand nicht nur in der gesanglichen Arbeit bei dem Strassensingen, den Trauungen, Begräbnissen u. s. w., sondern auch in der Preisgabe von Freistunden zum Zwecke der Vorbereitung für das öffentliche, gewinnbringende Auftreten.[16] Also auch aus rechtlichen Gründen war jene Ver-

---

16. Dem entspricht die Braunschw. Verf. 1596 (K. I 142) „Die symphoniaci sollen alle mittwochen und sonnabendt in der schuel

fügung, dass die Kirchengesänge, denn nur solche wurden bei den genannten Gelegenheiten ausgeführt, nicht während des Unterrichts geübt werden durften, herzuleiten.

Eine andere Stellung nahm der Gregorianische Gesang ein, welcher z. B. in den Braunschw. SchOo. 1546/48 mit 2 wöchentlichen Stunden bedacht ist. Die einzelnen Klassen wurden darin unterwiesen, und der ganze Coetus fand im Gottesdienst Gelegenheit zur praktischen Verwendung des Cantus Gregorianus.

Was nun jene anderen Verfügungen betrifft, z. B. Würtemberg 1559[17] „In vnseren Stetten Stuttgarten vnd Tübingen, bey der Particularschul, vnd sonst, wo die Schulen gross vnd den ordenlichen Lectionibus nit verhinderlich, moechten alle Tag vor der ersten Lection, nach Mittag zeit, ein Viertel stund die Knaben in der Music vnderricht, doch das die Praecepta gantz kurtz, vnnd fürnämlich nach notwendigen gegebenen praeceptis usus getrieben werd“; Kursachsen 1580: „Damit auch die Jugend in denen Particularschulen mit der Musica nicht lang aufgehalten und von noetigen Studiis abgezogen werde, sollen die Praeceptores die Knaben nicht mit langen, weitläufigen praeceptis artis beschweren, sondern ihnen allein Compendium Musicae Fabri lesen, darinnen, was ihnen notwendig zu wissen, genugsam verfasset und begriffen ist;“ Koeln 1543 „Item es soll des singens auch nitt gar zu viel sein, das die studia dadurch nit verhindert werden,“ — so wird ihre Veranlassung darin zu suchen sein, dass die Kantoren, zumal wenn sie hervorragend gelehrte Musiker waren, des Guten im Gesangunterricht zu viel getan haben. Folglich wurden die ordentlichen Lectiones (natürlich nur des

---

figurirn und den ungeschickten helffen abrichten“. Aehnlich Kursächs. 1580 (V. 251) „Von der Remission oder Schul-Feyertagen. Item: Die Sonnabend und Feyerabend nach Mittage; doch dass sie sich znm Siugen und zur Vesper finden.

17. V. 91.

Kantors aussergesangliche Stunden) verhindert, und die Jugend von nötigen Studien abgezogen.

Um den Unterrichtsstoff für den Gesang zu fixieren, und die nötigen Studien vor den Uebergriffen eines übereifrigen Kantors zu schützen, wurde vielfach Fabers Kompendium als alleingiltiges Lehrbuch eingeführt. Dieses enthielt, ebenso wie das des Listenius, den theoretischen Lehrstoff mustergiltig nach Form und Inhalt.

Beider Lehrbücher entsprachen den Forderungen der von den Behörden sanktionierten Lehrpläne, und daher schreibt sich ihre weitgehende Verbreitung. Noch im Jahre 1661 wird in der städtischen Schule zu Halle a. S. Fabers Kompendium dem Gesangunterricht zu grunde gelegt. Dass Fabers Name sich noch häufiger in den SchOo. findet, als der des Listenius, hat einen zweifachen Grund. 1) Jeder Gesangunterricht musste naturgemäss von den Elementen des Choralgesanges ausgehen. Diese behandelt Faber in seinem Compendiolum. Bei Listenius dagegen liegt der Schwerpunkt in der prägnanten Fassung der Regeln von der Musica mensuralis. Jene war den unteren, diese den mittleren und oberen Gesangklassen als Lehrstoff zugeteilt. Es hatten aber nicht alle Lateinschulen die gleiche Anzahl von Klassen, folglich musste Fabers Kompendium, da es den Lehrstoff für die Elementar-Gesangabteilung enthielt, eine weitere Verbreitung finden, als die Rudimenta Listenii.

2) Die Wahl der Lehrform mochte mit von Bedeutung sein. So mustergiltig, kurz und klar Listenius in der docierenden, exponierenden Lehrweise war, praktischer war noch die erotematische, katechetische, welche Faber bevorzugt.

3. Vorwiegen der erotematischen Lehrform.

Spangenberg führte, soweit sich feststellen liess, die Frageform in die Gesanglehrbücher zuerst ein. Cocleus ver-

wendete sie zwar auch schon 1512, aber bei ihm haben die Fragen keine methodische Bedeutung, da sie nur als Ueberschriften zu den einzelnen längeren Abschnitten anzusehen sind. Die Veranlassung, diese Lehrform einzuführen, bot sich dem Nordhäuser Superintendenten, als er in den ihm unterstellten Schulen bemerkte, dass trotz jahrelangen Unterrichts kaum der eine oder andere Schüler auch nur die Elementarkennntisse der Gesangskunst beherrschte. Darum wollte er diesem traurigen Zustand ein Ende machen und verfasste seine Quaestiones. Aus eigener Erfahrung kannte er die Brauchbarkeit dieser Methode. Die Dialectica Melanchthons, die er in dieser Form vom Praeceptor Germaniae zu Wittenberg vorgetragen gehört, ist ihm vorbildlich. Was für die anderen Fächer, Grammatik, Rhetorik und Dialektik seine Kraft erwiesen, sollte das nicht für die Musik ebenfalls nützlich sein?

Darum schreibt er in der Dedikationsvorrede an G. Rhau: „Quamquam in hoc nostro ludo jam multos annos Musica praelegeretur, animadverti tamen ex tanto puerorum numero vix unum atque alterum esse, qui vel prima ipsius artis rudimenta caperet. Cupiens igitur, studiosae juventuti consulere, haec ἐρωτήματα Musicae in usum scholae nostrae collegi. Video enim perfacile esse studium, quod quaestionibus agitur, cuius rei quoque non desunt exempla. Qui enim potuit Dialectica ipsa acuratius, brevius & copiosius tradi, quam a D. Philippo Melanchthone pulcherrimis & lucidissimis interrogamentis tradita est?“

Ausser Spangenberg gibt nur noch Agricola in seinen Quaestiones 1543 eine Begründung für die Anwendung der Frageform. In der Vorrede teilt er dem Leser mit, weshalb er die Rudimenta zu den Quaestiones umgearbeitet hat. In Magdeburg waren öffentliche Schuldisputationen über die artes liberales, sofern sie Unterrichtsgegenstand der Lateinschule bildeten, eingerichtet. Agricola hat sich von der Brauchbarkeit dieser Methode überzeugt, und wendet sie bei einer

Neuauflage der Rudimenta an. Spangenberg zwang die Not zu einer Reform der Lehrmethode, da die Unwissenheit der Nordhäuser Schüler eine sehr grosse war. Anders lagen die Verhältnisse in Magdeburg. Die bis dahin von Agricola bevorzugte dozierende Lehrform hatte hier brauchbare Resultate gezeitigt. Wenn in den beiden Städten Magdeburg und Nordhausen (vor Spangenberg) dieselbe Unterrichtsmethode so verschiedene Erfolge aufwies, so lag der Unterschied gewiss nicht in der Methode selbst, sondern in der Gewissenhaftigkeit, der Begabung, dem Lehrgeschick und der begeisterten und begeisternden Tätigkeit des Lehrers an der Elbe, bezw. in dem geraden Gegenteil dieser pädagogischen Kardinaltugenden, welche sich in dem Nordhäuser Kantor fanden.

Gleichwol verschliesst sich Agricola der Einsicht des Besseren nicht. Er hat beobachtet, dass in den anderen Disziplinen die erotematische Form den Schülern die Aneignung des Stoffes erleichtert, darum acceptiert er 1543 die neuere, aber bereits erprobte Art.[18]

Liess sich bei der Entstehung der Quaestiones von Spangenberg der Einfluss Melanchthons nachwei-

---

18. In der Vorrede „Ad Lectorem: Gausam cur opusculum hoc in quaestiunculas disposuerim, non ignores velim. Ea vero haec est, Alumni scholae nostrae, quotannis certisque & a praeceptoribus constitutis temporibus, quaestionibus, quae artium liberalium principia ac summas continent, publice disputando, invicemque interrogando, sese mutuo exercere solent. Quae quidem docendi ratio, a doctissimis etiam hominibus hactenus studiose usurpata, non parum utilitatis pueris ipsis afferre videtur. Quocirca, ut eo dexterius hanc quoque jucundissimam nobilissimamque Musices disciplinam, sine qua nec ulla artium aliarum absoluta esse poterit, alternis interrogamentis imbiberent, priorem libellum Anno 39 a me editum, in nostrorum tyronum usum, quibus meam jam diu impendi operam, ἐρωτήματα complecti, multisque utilibus additamentis locupletare visum est. Quae si probe didicerint pueri, maximos olim fructus, non tam literariis suis studiis, quam vitae omni profuturos, acquisivisse sentient“.

sen, so ist auch das Erscheinen von H. Fabers Compendiolum indirekt auf die von Wittenberg ausgehende Wirksamkeit jenes Mannes zurückzuführen.

Im Jahre 1547 hatte der damalige Braunschw. Superintendent D. Medler den M. Heinrich Faber aus Naumburg an seine Seite gerufen. Aus dieser Braunschweiger Zeit stammen die Excerpte Medlers, welche er aus den Schulschriften Melanchthons veröffentlichte. Es sind Compendium Grammaticae, Dialecticae und Rhetoricae. Letzteres erschien 1548. In der Urschrift Melanchthons und im Excerpt Medlers sind sie in der Frageform verfasst und beginnen mit den Fragen: Quid est Grammatica? Quid est Dialectica? Quid est Rhetorica? Ebenso lautet die erste Frage bei allen Musikkompendien in dieser Lehrform: Quid est Musica?

In der Vorrede zum Compendium Rhetoricae, welche Medler seinen drei Söhnen Martin, Nicolaus und Josua widmet, schreibt er „Sicut antea et Dominum Magistrum Heinricum Fabrum, Syncerum amicum nostrum, hortatus sim, ut eadem brevitate quoque Musicae praecepta nobis traderet: ita . . . .“ So war es Medler, welcher Faber aufforderte, sein bereits früher erschienenes Lehrbuch des Gesangunterrichts neu zu bearbeiten. Als Muster sollten die Excerpte Medlers aus den Melanchthonischen grösseren Büchern dienen.

Es war die grosse pädagogische und methodische Weisheit Melanchthons, welche schliesslich dem unscheinbaren Büchlein Fabers, im Umfange von 2 Druckbogen, zu dem ungeahnten Erfolge verhalf. Von dem Erscheinen dieses Kompendiums an, das in seiner kurzen und gedrängten Frageform als Musterbuch angesehen wurde, datiert das Vorwiegen der erotematischen Lehrform in den Musikkompendium des 16. und 17. Jahrhunderts. Nur wenige Verfasser verwenden die alte dozierende Form.

Catechetisches Gewand tragen folgende Leitfaden: Spangenberg, Quaestiones 1536. Agricola Quaesti-

ones 1543. Sebaldus Heyden, Musicae, id est, Artis canendi Libri Duo 1537. H. Faber Compendiolum 1548. Gregor Faber Erotemata 1552. Zanger Practicae Musicae Praecepta 1554. Reuschius Elementa 1553. Wilphlingseder Erotemata 1563. Lucas Lossius Erotemata 1563. Figulus Elementa 1565. Dresler Musicae Pract. Elementa 1571. Rid Musica, Kurtzer innhalt 1572. Hofmann Musicae Practicae Praecepta 1572. Beurhusius, Erotematum Libri duo 1573. Rogge Musicae Practicae Elementa 1586. Raselius Hexachordum seu Quaestiones Mus. pract. 1589. Crusius Isagoge 1593 & Compendiolum 1595. Demantius, Forma Musices 1592. Gumpelzhaimer Compendium 1600 (3. Aufl.).

Der dozierenden Lehrform bedienen sich: Cocleus, Tetrachordum 1512. Tzwivel, Introdutorium 1513. Koswick, Compendiaria Musica 1515. Aventinus, Rudimenta 1516. Rhau, Enchiridion 1518/20, 1530. Agricola Deudsch Musica 1528, Rudimenta 1539, Duo libri Musices 1561. Singer, Kurtzer ausszug 1531. Stomius, Prima ad Musicen Instructio 1536. Listenius, Musica 1533 und Rudimenta Musicae 1537. Heinrich Faber, Ad Musicam Practicam Introductio 1550. Cretz, Compendiosa Introductio 1553. Stirpian, Musicae planae Rudimenta (ca.) 1553. Wolfgang Figulus De Musica Practica Liber Primus 1565. Snegassius, Isagoge 1591.

Eine besondere Stellung nimmt das Buch von Wolfgang Figulus ein „De Musica Practica Liber Primus“. Dieses sowohl, als das vorhergenannte „Libri Primi Musicae Practicae Elementa brevissima, in usum puerorum conscripta“ sind von demselben Tage datiert: „Ex ludo illustri Misenae, 8. Calend. April Anno 1565. Während die Elementa in Frageform verfasst sind, findet diese Lehrweise bei dem Liber Primus keine Anwendung. Aber beide Compendien enthalten eine Tabula Quaestionum; das Liber Primus am Anfang, die Elementa am Schluss, woraus auf Grund des Liber Primus

der Schluss berechtigt erscheint, dass der Verfasser während der Lehrstunden sich wol auch dieser Lehrform bedient haben mag. Jedenfalls dienten diese Tabulae Quaestionum Musicae zur Repetition des Gesamtstoffes.

Ich teile die Anfänge der beiden Tabulae mit.

Tabula Quaestionum Musicae practicae libri primi	Tabula Quaestionum Musicae. (Elementa)
Concinitas sonorum quomodo fit	Musica quid
Musicae studiosi quales	Musica quotuplex
Musica quibus disciplinis cognata	Musica Choralis quid
Musica quid	Musica Figuralis quid
Musica practica quid	Vox quid
Practicae Musicae partes quot	Voces quot
φϑόγγος sonus quid	Figura quid
ἁρμονία consonantia quid	Sonus quid
διάστημα Modus quid	Sonus quotuplex
μελοποιία modulatio quid	Acutus sonus quid.

etc.

Der Unterricht in katechetischer Form hatte gegenüber der dozierenden Lehrweise den Vorteil, dass die Beteiligung der Schüler am Unterricht kontroliert und damit die Aufmerksamkeit erhöht wurde. Diese auf Melanchthon zurückzuführende Lehrmethode zielte auf ein Mitarbeiten der Schüler ab. Damit hängt auch eine andere Erscheinung der Didaktik zusammen, welche sich ebenfalls in den Kompendien erotematischer Form vorfindet. Es ist die als eine Errungenschaft der neueren Pädagogik gepriesene Form, Aufgaben zu stellen.

Jedoch ist bei dieser imperativischen Art zu unterscheiden, ob sich die Aufgabe erstreckt auf ein Rezitieren, ein Hersagen auswendig gelernter Regeln in Kanonform oder

als versus memorabiles, oder ob die Aufgabe dahin geht, dass der Schüler über irgend einen Gegenstad des Unterrichts sich frei aussprechen soll. Für beide Arten von Aufgaben finden sich zahlreiche Beispiele. Z. B. bei Spangenberg: Da regulas de clavibus signatis et transpositis! Da regulas de transpositione cantus! Da regulas mutationum! Da regulas de Solmisatione! Da regulas Tonorum, de intonatione! bei Faber (1548): Da regulas de notis simplicibus! Dresler: Recita regulam de Transpositione Modorum! Crusius: Dic mihi aliquot regulas de Ligaturis! Gumpelzhaimer: Da regulas de notis simplicibus! Zanger: Propone regulas initialium! constitue genera troporum in Tonis! etc.

Es lag in der Natur eines wirklichen Unterrichtes, dass der Lehrer sich nicht damit begnügte, wenn der Schüler den vorgetragenen Stoff verstanden hatte. Es musste die Probe auf das Exempel gemacht werden. Dass der Lehrer einen Schüler, besonders einen unaufmerksamen, eine Frage wiederholen und die Antwort geben liess, lag nahe. Doch auch das Weitere darf als sicher gelten. War die Materie den Schülern in der Lehrstunde klar gemacht, dann musste sie von ihnen, vielleicht schon am Schluss der Stunde, sicher aber beim Beginn der nächsten kurz wiederholt werden. Man ging also von der auch heute noch zu Recht bestehenden Annahme aus, dass ein Schüler dann erst das Pensum sich wirklich zu eigen gemacht habe, wenn er diesen Abschnitt in der Klasse frei vorzutragen oder aufzusagen im Stande sei. Um den Schülern die Darbietungen des Lehrers in kürzester Fassung als Memorierstoff in die Hand zu geben, bediente man sich in den Lehrbüchern einmal der Frageform, wobei Frage und Antwort zugleich memoriert wurden[19], sodann der Form der kurzen „regulae“ „canones“ oder „versus memorabiles“.

---

19. M. Agricola schreibt in der Vorr. seiner Rudimenta 1539, dass die Regeln in kürzester Fassung wörtlich auswendig ge-

Die andere Art der Aufgaben, wobei sich der Schüler frei aussprechen sollte, oder ein Notenbeispiel zu analysieren hatte, findet sich ebenso zahlreich. So bei Zanger: Priusquam graduum genera explices, propone certa graduum axiomata! Explica graduum genera secundum axiomata jam proposita! Accomoda hanc Notularum quantitatem ad axiomata praecedentia! Figulus: Demonstra brevi exemplo, quae docuisti de diastematis, de clavibus, de lineis et accentu! Die Antwort beginnt: Demonstrabo tibi. — Dic de partium canendi systematis! Dresler: Monstra valorem semibrevis in usitatioribus signis! Raselius: Declara hoc (Voces und claves) exemplo! Da exemplum hexachordi duri! Divide primam *διαπασῶν* speciem in scala dura harmonice! Divide eandem *διαπασῶν* speciem arithmetice! etc.

Allerdings werden die gestellten Aufgaben in den Lehrbüchern auch gelöst. Aber es geschieht das doch nur in der Absicht, den Schülern die häusliche Arbeit und Vorbereitung auf die nächste Stunde zu erleichtern. Ausser den in den Compendien zum Abdruck gelangten Fragen und Antworten, Aufgaben und Lösungen, wurde diese Art des Unterrichtens im Unterricht noch erweitert und vertieft, wie aus den vielen handschriftlichen Notizen und Randbemerkungen in einzelnen Compendien hervorgeht.[20]

---

lernt werden sollen: „Plurimum refert, primas praeceptiones et faciles et compendiosas esse, quo commodius pueri, brevitate adiuti, eas et memori mente reponant, atque ad verbum ediscant". Ebenso Reuschius in der Zuschrift seiner Elementa an seinen Verwandten, den Schüler Julius Fritsch aus Meissen: „Haec elementa ad unguem edisces". Ad unguem, bis auf die Nagelprobe, griechisch *εἰς ὄνυχα, ἐπ' ὄνυχος.*

20. Da die Tinte verblasst, das Papier vielfach abgegriffen ist und die Blätter stark beschnitten sind, so lässt sich der Inhalt der Notizen schwer feststelllen.

VIII. Das Singen im Gesangunterricht.

Bisher wurde die theoretische Seite des Gesangunterrichtes erörtert. Es erübrigt noch, auch die praktische Seite desselben ins Auge zu fassen.

Hand in Hand mit der theoretischen Unterweisung ging die praktische Anwendung der gesangtechnischen Regeln.[1] Das beweisen 1. die Bestimmungen in den Sch.Oo., 2. die praktischen Beispiele in den Kompendien.

zu 1. Eine Verfügung aus der württembergischen Sch.-O. 1559 sagt: „Die praecepta gantz kurtz, vnd fürnemlich nach notwendigen gegebenen praeceptis usus getrieben". Schon vorher in Braunschweig 1546:[2] Artium praecepta sedulo pueris inculcanda sunt, et quomodo postea haec ad usum ipsi transferre debeant." Ebenda[3] „Cantor utrique classi musicam tradit, praeceptis exempla addens, quia haec ars ut aliae fere omnes usu magis quam praeceptis constat." In Frankfurt a. M. 1579[4] fand jedoch eine zeitige Trennung des theoretischen Unterrichts von der praktischen Anwendung statt. An zwei Tagen, Mi. und So. h. l. soll der Kantor Egenolph Heinrici Fabri praecepta praelegere und an den übrigen Tagen zur selben Stunde ad usum transferre. In Brieg[5] wird 1581 die Theorie mit der Praxis in derselben Stunde verbunden: „priori biduo praecepta explicentur et ediscantur a pueris, posteriori vero biduo ad usum canendi transferantur". Von Stralsund wird 1591[6] allgemeiner berichtet: „Musicorum praeceptorum fiat explicatio, eorundem ostendatur usus".

1. cf. S. 61 VIIa.
2. K. I 70.
3. K. I 57.
4. V. 637.
5. V. 310 cf. auch in den Lehrplänen für II u. I die Angaben p. 310 und 316.
6. V. 494.

Es ist eine natürliche Forderung, dass der Gesangunterricht in der Schule auf Singenlernen abzielt, aber die verschiedenen Bestimmungen in den Sch.Oo., dass die Praecepta nur kurz sein sollen, und der usus in den Vordergrund zu treten hat, legen die Vermutung nahe, dass die Gesanglehrer an einzelnen Orten die ganze musikalische und gesangliche Theorie aufgerollt hatten und dann nicht zum Ziele gelangten.

zu 2. Auf welche Weise lernten die Knaben das eigentliche Singen? Waren die Praecepta erklärt und gelernt, so wurden sie praktisch durch Beispiele erläutert, wie sie sich in den Kompendien finden.

Die Beispiele zerfallen A. ihrer Form nach in drei Gruppen: a) Einfache Kontrapunkte, b) Fugen in der Form unserer heutigen Kanons, c) Polyphone, motettenartige Stücke, sowie B. in Rücksicht auf den Text in solche: a) ohne Text, b) mit Text.

I. Beispiele.

A. nach der Kompositionsform

a) einfache Kontrapunkte.

Während die früheren Kompendien wenig (Rhau, Cocleus) oder gar keine Beispiele (Aventinus, Tzwivel) den Erörterungen beigeben, stellt sich Agricola von vornherein auf den Standpunkt Exempla trahunt[7]. Alle seine Veröffentlichungen, welche sich auf den Unterricht beziehen, gründet er auf Beispiele. Dadurch gelangen die Schüler zu einem Verständnis der Praecepta. Agricola bevorzugt für die Choralmusik die 4stimmigen Kontrapunkte. Schon im Anfang der „Kurtz deudsch Musica“, ehe noch die Schüler einen Begriff von Vox, Clavis und Scala bekommen haben, wird ihnen das Wesen der Musica choralis an einem 4st. Beispiel in Choralnoten erschlossen. Die Vorliebe für die Vierstimmig-

———

7. Agricola, Duo Libri Musices 1561, Vorrede.

keit geht sogar so weit, dass er bei der Intervallenlehre die einzelnen Intervalle — die verbotenen Tritonus, Semidiapente, Semidiapason nicht ausgenommen — durch 4st. Exempel erläutert. Im ganzen enthält die „Kurtz deudsch Musica" 71 Exempla 4 vocum, (70 choraliter, 1 mensuraliter, welches die Transpositio clavium verdeutlichen soll). In diesem Buch ist der einfache 4st. Kontrapunkt Alleinherrscher, ohne dass des Kanons im heutigen Sprachgebrauch, der Fuga im damaligen Sinne, auch nur Erwähnung getan würde. Anders in der „Musica figuralis" und seinen späteren Schulbüchern z. B. den „Quaestiones" 1543, oder vollens in den „Duo Libri Musices" 1561, die 5 Jahre nach seinem Tode von zwei seiner Kollegen herausgegeben wurden.

Aehnlich wie Agricola verfährt Rhau, der jedoch in der Anzahl der Beispiele sparsamer ist. Auch bei ihm stehen die 4st. einfachen Kontrapunkte im Vordergrunde, ja sogar der alte Hymnus „Ut queant laxis" erglänzt im Gewande der Vierstimmigkeit. Der cantus firmus liegt im Bass, die übrigen Stimmen haben Ansätze zu richtiger Stufenfolge der Silben. Im Diskant erscheinen die ersten zwei Silben ut, re, im Tenor und Alt, die ersten vier ut, re, mi, fa. Auffallend zurückhaltend ist Spangenberg in bezug auf Exempla. Als solche finden sich nur der Cantus „Ter trini" und die Intonationen, Tropen etc. In H. Fabers Introductio begegnen wir im ersten Teile einer ganzen Reihe von 3st. einfachen Kontrapunkten neben vielen mensurierten 3- und 4st. Gesängen. Von kleineren Kompendien verfolgen nur noch Stirpian und Cretz denselben Grundsatz.

Als Tatsache steht fest, dass von etwa 1554 an die einfachen Kontrapunkte überhaupt aus den Lehrbüchern verschwinden. An ihre Stelle treten der Kanon und der poliphone, mensurierte Satz. Für die Mensural-Musik ist das ja selbstverständlich, aber für die elementare Musiklehre, welche von der Musica choralis ausging, ist es immerhin eine auffällige Erscheinung. Mit dem Zurücktreten der einfachen

Kontrapunkte, Note gegen Note, kommt allmählich ein neues Prinzip der Musik als „ars canendi" auf. In den bisherigen Kompendien, etwa bis zur Vollendung des ersten Drittels des Jahrhunderts erscheinen Musica choralis und figuralis als selbständige koordinierte Gebiete. Man ging durch die Choralmusik zum Mensuralgesang. Vom zweiten Drittel des Jahrhunderts an wird der Choralgesang in der allgemeinen Musikunterweisung, deren Ziel die mensurale Musik geworden ist, als kleinere, als Nebenabteilung angesehen. Der Grund dafür liegt nicht darin, dass in der Beurteilung des Wertes beider die Wagschale der Mensuralmusik zu Ungunsten der Schwester sich gesenkt hätte, sondern nur darin, dass der künstliche Gesang, in figurativis, weil viel schwieriger, darum auch mehr Zeit beanspruchte, und nach Lage der Verhältnisse auch nur in höheren Lateinschulen eine Pflegstätte finden konnte. Der Cantus Gregorianus blieb jedoch nach wie vor die Grundlage des Kirchengesanges. Aber zu seiner Beherrschung bedurfte man nicht dieses gewaltigen theoretischen Rüstzeuges, da die Theorie des Choralgesanges in kurzer Zeit zu erlernen war[8]. Die Musik als ars liberalis gehörte den wissenschaftlichen Instituten an. Das, was bisher beiden Gebieten der Musik gemeinsam war (vox, clavis, scala etc.) erscheint jetzt als die Pforte, durch welche man in den Tempel der Figuralmusik eintritt. Diese wird ja in späteren Sch.Oo. z. B. Kursachsen 1580, ausdrücklich den Stadtschulen, d. h. den lateinischen Anstalten, vorbehalten. Damit war der Choralgesang von den höheren Schulen nicht etwa ausgeschlossen, aber er wurde nur als praktisches Singen für den gottesdienstlichen Gebrauch angesehen. Das beweist auch die Sonderstellung, welche er z. B. in den Braunschw. Schulen schon um 1548 einnimmt. An den gewöhnlichen Tagen Mo. Di. Do. Fr. h. 12 musica, d. h. Vortrag und praktische Anwendung der Praecepta des

---

8. Gregor Faber p. 12, Seb. Heyden p. 2.

Figuralgesanges. Dagegen Mi. und So. früh 8—9 Cantus Gregorianus. Man hatte in der Tat diese beiden besonderen Stunden nötig, um den ganzen Stoff der Psalmen, Introiten, Responsorien und Hymnen durchzusingen und den Schülern vertraut zu machen.

Findet sich in den Kompendien auch noch die Unterscheidung zwischen Musica choralis und figuralis in der Einleitung, so nehmen aber die Verfasser bei Aufstellung der Titel ihrer Bücher auf diesen Unterschied von der Mitte des Jahrhunderts an keine Rücksicht mehr. Etwa von 1530 bis 1553 finden sich noch nebeneinander besondere Bezeichnung des Gebietes und allgemeine Angabe. Z. B. Enchiridion utriusque Musices von Rhau 1531 [9]; Musicae Planae Rudimenta von Stirpian 1553; Compendiosa Introductio in choralem Musicam von Cretz 1553; daneben Rudimenta Musicae von Listenius 1533 (II. Aufl. einfach Musica Nicolai Listenii 1537); Compendiolum Musicae von H. Faber 1548 und desselben „Ad musicam practicam Introductio" von 1550.

Der letzte Titel ist ebenso wie der Inhalt von des Verfassers Büchern vorbildlich für die meisten Gesangunterrichtsbücher. Von jetzt an erscheint auf den Titeln meist der Hinweis auf die Praxis. Die Titel der Werke von G. Faber, Zanger, Wilphlingseder, Lucas Lossius, Wolfgang Figulus, Dresler, Eucharius Hofmann, Rogge und Raselius beweisen es.

Habe ich nachzuweisen versucht, dass die Elementa Musicae (clavis, vox, scala etc.) etwa seit H. Faber direkt in die Musica figuralis einführen sollen, so wird diese Behaup-

---

9. Der Titel für die Ausgabe 1531 ist nicht passend, insofern als das Exemplar der Kgl. Bibl. Berl. Sign. G. 2207 nur die Musica choralis enthält; die Musica figuralis war separat erschienen. In der Ausgabe von 1520 stimmen Titel und Inhalt überein „Enchiridion utriusque Musices". Das Enchiridion 1518 enthält nur Choralmusik. cf. p. 31, Anm. 41.

tung auch dadurch gestützt, dass als Beispiele für diese Elementa jetzt nur noch polyphone, mensurierte Sätze erscheinen, zum teil in der Form des Kanon.

b) Kanon.

Bei Listenius 1533 stossen wir zuerst auf die Kanonform. Während die späteren ihn als Fuga bezeichnen, führt Listenius 1537 ihn ausdrücklich als „Canon" ein [10]. Das erste Beispiel, vocum exercitia ist ein 5st. Kanon in unisono. Tenor post unum tempus, Discantus post duo, Altus post tria, Secundus discantus post quatuor tempora. Die übrigen Beispiele sind 3st. für D. T. B. in gesonderten Stimmen, oder 2st. ex una für T. und B.

Von Listenius an dürfte es, abgesehen von den bei den Kontrapunkten genannten Lehrbüchern, kaum einen Autor geben, welcher nicht den Kanon entweder selbständig oder in Verbindung mit der Polyphonie verwendete; d. h. entweder ist das Beispiel ein reiner Kanon, wo alle Stimmen ex una singen, oder er wird in der Weise benutzt, dass z. B. in einem 3st. Satz 2 Stimmen ex una singen, während die dritte, gewöhnlich der Bass, selbständig geführt wird. In den Uebungen kommt der Kanon für 2—8 Stimmen ex una vor. Sonst werden die näheren Angaben, ob die zweite Stimme post unum tempus, post duo tempora, post ◇ einzusetzen habe, ob in gleicher Lage mit der ersten Stimme, ob in der höheren oder tieferen Octave, Quinte oder Quarte, ob die zweite Stimme cancricat etc., der Aufmerksamkeit der Schüler empfohlen.

Nach dem Vorbild von Listenius nimmt der Kanon in der Folgezeit einen immer grösseren Raum in den Kompendien ein. In besonderer Weise bedienen sich dieser Form H. Faber, Agricola 1561, Figulus (Elem. breviss.),

---

10. Stomius gebraucht für Canon den Ausdruck „Mimesis seu Fuga", „ubi eadem vox a pluribus, sed certis temporum spaciis intervenientibus, consequenter canitur".

Crusius und Gumpelzhaimer, z. T. auch schon S. Heyden. Ueber den Wert der Fuga ex una äussert sich H. Faber in seinem Compendiolum: „Ut tyrones in his notarum figuris melius exerceantur, addam adhuc duo exempla, in quibus duae voces ex una canunt. Nam eius modi concentus, meo quidem judicio, incipientibus optime convenit. Rudiores enim cum ita aliorum ductum sectantur, simul poterunt moneri, quomodo sit canendum".

Aus dem Umstand, dass um die Wende des Jahrhunderts der Kanon in Crusius und Gumpelzhaimer seine schönsten Blüten treibt, nachdem er über ein halbes Jahrhundert sich entwickelt hat, geht die ausserordentliche Wirksamkeit und praktische Bedeutung desselben für den Schulgesang hervor. Eine Sicherheit und Selbständigkeit der einzelnen Stimmen wird dadurch gewährleistet, wie sie durch den einfachen Kontrapunkt, Note gegen Note, nie erreicht werden kann.

c. Polyphone Sätze.

Am häufigsten sind die Stücke für 3 und 4 Stimmen. Daneben werden aber auch Gesänge mit weniger oder mehr Stimmen (1—8) beigegeben. Bei H. Faber in seiner Introductio zählen wir 22 3 st. und 26 4 st.Beispiele für diese Gattung. Es dürfte nicht unwichtig sein, die einzelnen Meister der Komposition zum Vergleiche nebeneinander zu stellen, von denen einzelne Abschnitte in den Beispiel-Sammlungen Aufnahme gefunden haben.

Ockenheim, Ghiselin, de Orto, Pierre de la Rue treffen wir von S. Heyden (1537) bis Wilphlingseder (1563), H. Isaac bis Dresler (1571); Alexander Agricola und Hobrecht bei Euch. Hofmann (1572); Ludwig Senfl bei Raselius (1589) und Josquin sogar bei Gumpelzhaimer (1600). Antonius Brumel dient den Büchern Zangers (1554), G. Fabers (1552) und Wilphlingseders (1563). Gaspar (Van Werbecke) wird von Zanger benutzt, ebenso

Thomas Sparer (Sporer); Mattheus Greiter von G. Faber; Heinrich Finck, Franchinus und Joh. Mouton erscheinen bei Wilphlingseder; auch Listenius verweist einmal auf diesen letzten Meister.

Inzwischen war ein neuer Stern aufgegangen, Orlandus Lassus, der zuerst bei Dresler aufleuchtet, dann bei Raselius, und schliesslich in seiner ganzen Helligkeit bei Gumpelzhaimer erstrahlt. Bei Raselius, noch mehr bei Gumpelzhaimer, macht sich das Verschwinden der älteren Meister zu Gunsten der Zeitgenossen bemerkbar. Es geht dies auch aus der folgenden Tabelle hervor, in der ich die mitgeteilten Musterstücke und ihre Komponisten zusammenstelle. (Die einzelnen Zeitabschnitte, in denen die Kompositionen der verschiedenen Meister zum Muster dienen, erweitern sich aber durch Neuauflagen der Handbücher.) Fast sämtliche Beispiele sind textlos.

1. Ockenheim: Heyden 1537. Fuga 3 vocum.
   G. Faber 1552. Fuga 3 partium.
   Zanger 1554. Ex Missa 4 vocum (ohne nähere Angabe).
   Wilphlingseder 1563. 3 Fugen 3 vocum. Ein Beispiel: „Nulla initio clavi adposita, sed circulo dumtaxat cum virgula interrogatoria, cuius tenor vel ex ut vel ex re aut mi exordium habere potest in Diapason Quator vocum.“ W. gibt die 3 Auflösungen.
2. Hobrecht: Heyden 1537.
   1. Fuga 2 vocum ex eadem clave.
   2. Qui tollis peccata aus der Messe „Je ne demande“.
   3. Sanctus aus der Messe „Je ne demande“. Bei

   G. Faber 1552.
   1. ein Exemplum für die Augmentation
   2. Exempl. für die Diminution, Christe eleyson (ohne Quellenangabe).

bei Zanger 1554. Osanna aus der Messe „Ave Regina"
Wilphlingseder 1563. Exempl. 2 voc. (T. u. B.) aus der Messe „Je ne demande".

3. Isaac: Heyden 1537. Exempl. ex Prosa historiae de conceptione Mariae.

H. Faber 1550. Exempl. de colore ex Heynrici Isaci
Zanger 1554. 2 Exempla (o. Quellenangabe).

Wilphingseder 1563.

1. Benedictus 3 voc. für Cantus, Tenor, Bassus ex Missa paschali.
2. Sanctus 3 voc. f. Cantus, Tenor, Bassus ex Missa paschali.
3. Aus dem Introitus Me expectant. 2 voc. Cant. und Bass.
4. Ein Beispiel 3 voc. (o. Quellenangabe).

Dresler 1571.

1. Kyrie 4 voc. (T. D. B. A.) (o. Quellenangabe).
2. Exempl. 3 voc. modi minoris perfecti: (D. A. B.)

(ausserdem verweist Hofmann 1572 auf „Virgo prudentissima".

4. Josquin: Listenius 1537 verweist auf Missa „quae est ista."

Heyden 1537.

1/2. Fugae 2 voc. (b-moll & ♮ dur).
3./4. 2 Fugae 2 voc. (T. A.) ex eodem. (b-moll & ♮ dur)
5. Fuga ♮ dur.
6./8. Fugae 2 voc.
9. Fuga 3 voc. ex unica.
10. Ex Missa „Hercules Dux Ferrariae". Fuga 2 voc.
11. Ex „Lomme arme" fuga 2 voc.
12. Fuga 3 voc. hic in Epidiapente, ille in Subdiatesaron.
13. Exempl. 2 voc.

H. Faber 1550.

1. Fuga 3 voc. ex unica. Ex Missa „Hercules“.
2. ex L'homme arme (T. B. A.) Canon: Gaudet cum gaudentibus.

G. Faber 1552.

1. Stabat mater (für die Ligaturen).

Cantus, vox quinta (Mezzosopranschlüssel), Contratenor und Tenor (Altschlüssel), Basis (Barytonschlüssel).

2. Christe verbum (dieselben St.).

Zanger 1554.

1. Ex Missa „Lomme arme“ 4 voc.
2. aus der Messe „Pleni sunt coeli“ 3 voc. (D. T. B.)
3. aus ders. Messe. Sanctus.
4./5. 2 Kyrie aus ders. Messe.
6. Osanna, ex Missa Hercules. Canon: Gaudet cum gaudentibus.
7. Missa la sol fa re mi, Osanna 4 voc.
8. Ex Missa „Fortuna“ 4 voc.

Wilphlingseder 1563.

1. Sanctus ex Missa „Hercules dux Ferrarae“. 5 voc. 3 Tenori ex una, Cantus & Bass.
2. Benedictus ex Missa „Lomme arme“ 2 voc. (C. B.)
3. Kyrie Benedictus ex Missa „Lomme arme“ 2 voc. (T. B.)
4. Ein weiteres Stück 2 voc. (T. B.) ohne nähere Bezeichnung.
5. Exemplum 3 voc. (C. T. B,) (o. Quellenangabe).
6. Miserere mei Deus, qui dixisti, nolo mortem peccatoris, sed ut convertatur et vivat. 3 voc. (Textsilben unter die Noten verteilt).
7. Agnus: 4 voc. (C. A. T. B.) (o. Quellenangabe).
8. Exempl. 3 voc. (o. Quellenangabe).
9. Exempl. 4 voc. aus der Motette „Gaude virgo“.

Dresler 1571.

1. Exempl. für den Mod. maj. perf.

2. Sanctus ex Missa „Lomme arme".
3. Christe eleyson (T. D. B. A.) (o. Quellenangabe).

Hofmann 1572.

Secundum Agnus, ex Missa super voces Musicales. Ausserdem verweist Hofmann auf die Kompositionen.

1. Stabat mater.
2. In exitu Israel.
3. qui habitat in adjutorio.

Gumpelzhaimer 1600.

1. Haec est vita aeterna, 2 voc. (Für die complicierten Proportionen, welche im Stück wechseln, fügt G. die Auflösung bei, ähnlich einmal Zanger.)
2. Per illud ave prolatum (2 voc).

5. Joh. Ghiselin: Heyden.

1. Et resurrexit.
2–5. Exempla (o. Quellenangabe).

Zanger.

1. Exempl. 3 voc. (o. Quellenangabe).
2. „ 4 „ „

Wilphlingseder.

1. Sanctus ex Missa „Gratieusa" 2 voc. (D. T.).
2. Exempl. ex „Naraige" 2 voc.
3. Sanctus „ „ „
4. Sanctus 2 voc. (C. T.) (o. Quellenangabe).
5. Exempl. 4 voc. (o. Quellenangabe).
6. Ex Missa „de les Armes" 3 voc. (C. T. B.)
7. Exempl. 3 voc. (o. Quellenangabe).
8. Exempl. 3 voc. (2 T. & B.) ex Missa „Gratieusa".

6. Antonius Brumel: Heyden.

Agnus Dei 2 voc. (C. T.) ex Missa quae Δρίυξ inscribitur.

G. Faber.

1. Benedictus (o. Quellenangabe) (Textsilben unter die Noten verteilt).
2. Exemplum octo Modorum
   Prima vox Dorius.

Secunda vox Hypodorius.
Tertia vox Phrygius.
Quarta vox Hypophrygius.
Quinta vox Lydius.
Sexta vox Hypolydius.
Septima vox Mixolydius.
Octava vox Hypomixolydius.

Zanger.
Crucifixus 3 voc. (D. A. B.) ex Missa „Bon temps".
Wilphlingseder.
1. Exempl. 2 voc. (C. T.) (für die Mutation ♮-dur).
2. Fuga 2 voc. in unisono.
3. Ex Missa „Victimae paschalis" Et in Spiritum sanctum 2 voc. (C. T.)
4. Ex Missa „Bon temps", Agnus ultim. (T. B.)
5. Ex Missa „Vict. pasch." Christe eleyson (T. B.)
6. Exempl. 2 voc. (B. T.) (o. Quellenangabe).
7. Agnus. Ex Missa *Δϱίνξ* (Text unter den Noten).

8. Mabriano de Orto: Heyden.
1. Ex „J'ai prys amours". Fuga 2 voc. ex eadem clave (2 B.)
2. Ex „Lomme arme".
3. Agnus ultimum ex Missa „La belle".

Wilphlingseder.
1. Ex „Lomme arme".
2. Agnus Dei 3 voc. (C. & 2 T.) (o. Quellenangabe).

9. Alex. Agricola: Heyden.
1. Kyrie ex „Maleurmebat".
2. Exempl.
3. Toni.
4. Exempl. 7. Toni.

Zanger.
Ex „Maleurmebat" 4 voc. (D. T. A. B.).

10. Gaspar: Zanger. Exempl. 4 voc. 8. toni.
11. Pierre de la Rue:

Heyden.

1. Ex Missa „Lomme arme“, Fuga 4 voc.
2. ex „O Salutaris hostia“, Fuga 2 voc.

Zanger.

1. Et incarnatus est ex Missa „Cum jucumdidate“ 3 voc. (D. A. B.)
2. Fuga 4 voc. ex unica (o. Quellenangabe).

12. Joannis Mutonis Galli: Wilphlingseder.
Ex Missa „De beata Virgine“ 4 voc.
Listenius verweist 1537 auf Puer natus in Bethlehem.

13. Thomas Sparer (Sporer) } Zanger 2 exempla
14. Walter junior }

15. Franchinus: Wilphingseder.
1. 3 Exempl. 2 voc. (C. T.)
2. Exempl. 2 voc. (T. B.) (o. Quellenangabe.)

16. G. Rhau: Heyden.[11] Exemplum 6 vocum Musicalium (D. T. B.) Dass. bei Wilphl. aber mit dem untergelegtem Text: Si Deus pro nobis, quis contra nos: Sit nomen Dei benedictum.

17. Martin Agricola: Dresler 1571. Exempl. 4 voc. (T. D. B. A.)

18. Ludw. Senfel: Heyden.
Ex Missa „Fortuna“ ad voces musicales 4 voc. (D. B. A. T.)
H. Faber 1550.
1. Crux fidelis 3 voc. (T. 2 D.)
2. Exempl. 3 voc.
G. Faber 1552.
Ex „Ad Fortunam“ (C. T. Altitonans, Basis.)

---

11. Riemann, Mus. Lex. 5. Aufl. 1900 ist im Irrtum, wenn er sagt: Dass R. auch als Tonsetzer in Ansehen stand, beweist die Aufnahme eines 6st. Satzes von ihm in S. Heydens „Ars canendi“. Das betreffende Stück trägt die Ueberschrift: „Exempl. 6 voc. Musicalium“. Es ist nicht eine Komposition zu 6 Stimmen, sondern ein Beispiel für die 6 „voces Musicales ut re mi fa sol la. Ausserdem ist es nicht 6st., sondern nur 3st. für Discant, Tenor und Bass.

Wilphlingseder.

1. Exempl. 4 voc.
2. O Crux ave spes unica (Text ausführlich unter den Noten).

   Hofmann verweist auf „Vita in Ligno“ und „Tu pulchra es“.

   Rogge 1586 Ps. 117, 3 voc. Laudate Dominum omnes gentes.

   Raselius 1589 verweist auf „Grates nunc omnes“.

19. Matthaeus Greiter: Greg. Faber 1552.[12]
    Ad Fortuam. Passibus ambiguis Fortuna volubilis errat. Et manet in nullo certata tenaxque loco (4 voc.) (C. Contratenor, B. T.). (Text unter den Noten.)
20. Heinrich Finck: Wilphingseder. Ex Missa „Sub tuum praesidium“ 2 voc. (C. T.)
21. Orlandus Lassus: Dresler.
    Exempl. generis chromatici, Kyrie eleyson. 4 voc.
    Raselius 1589. Et incarnatus est; verweist noch auf viele Kompositionen.

    Gumpelzhaimer.

    1. Oculus non vidit.
    2. Justus cor suum.
    3. Dirige nos Domine.
    4. Expandi manus meas.
    5. Tota die exproprabant mihi.
    6. Scribantur haec.
    7. Aegra currit ad Medicum.
    8. Non avertas faciem tuam.
    9. Expectatio justorum.
    10. Quoniam qui talia.
    11. Discedite a me.
    12. Auditui meo dabis.
    13. Beata cuius brachium.

---

12. Riemann, a. a. O. zu Greiter „ein 2st. „Passibus ambiguis“ ist in Fabers Erotemata erhalten“. Der Satz ist jedoch vierstimmig.

14. Intellectum tibi dabo.
15. Ipsa te cogat pietas.
16. Te deprecamur.
17. Putruerunt et corruptae.

Alle diese angeführten Sätze sind enthalten in den „Bicinia sacra". Ausserdem noch Cantate Domino Ex 5 vocibus Orlandi di Lassus in duas redactum ab. A. G. T. B. (Adam Gumpelzhaimer, Trossbergensis).

22. H. L. Hassler: Gumpelzhaimer.
    1. Vanitas vanitatum (2 voc.)
    2. Mein Vertrawen Stet In Christum Allein (MUSICA) Fuga 4 voc. ex una.
23. Paul Pect. In nomine Jesu. 4 voc. in ὁμοφωνίᾳ seu unisono.
24. Don Fernando de Las-Infantas.
    1. Tu es Petrus.
    2. Ave Maria.
    3. Veni creator (4 voc. in unisono).
25. Fileno Cornazzano Impia sub dulcimelle. (4 voc. in unisono).
26. Jo. Jac. Cilano Exaudi Domine (4 voc. in unisono).
27. Rinal. del Mel. Prolege et pro grege. (Fugae Contrariae 4 voc. ex una).
28. Maurus Panhormitanus. Laudate nomen Domini (7 voc. in unisono).
29. Jacob Reiner. Expandi manus. (2 vocum, superior & inferior).
30. Matteo Asola.
    1. Quest'è Compagn'. (2 voc. in unisono).
    2. Giova mai sempr'.
    3. Eterno foco voco.
    4. Ma quel qu'ha cura. (2 u. 3 In subdiapason, 4 in subdiapente). ad 1) Fuga di un tempo all'unisono. ad 2) Fuga di un tempo perfetto una ottava piu Basso. ad 3) Fuga di un tempo, una ottava piu

Basso. ad 4) Fuga di un tempo una quinta piu Basso comincia.

Ricercari sive Fantasiae von

31. Pomponia Nenna
32. Giovanni Pietro Gallo
33. Giovanni de Antiquis — 2 voc. (Canto & Tenore).
34. Stefano de Felis
35. Cola Vincenzo Fanell
36. D'Incerto. — 2 voc. (Tenore & Basso).

Von No. 22—36 sind die angeführten Autoren bei Gumpelzhaimer zu finden. Es ist auffallend, dass auch italienische Texte (No. 30) als Uebungsstücke im Schulgesang Deutschlands verwendet sind.

B. nach der textlichen Seite.

a. ohne Text.

Wenn Seb. Heyden nur bei vier Beispielen das erste Wort von einem Teile des bekannten Messtextes mitteilt, so darf daraus noch nicht geschlossen werden, dass im Unterricht die Textworte untergelegt worden seien. Es handelt sich um die Textanfänge: Kyrie aus „Malheur me bat" von A. Agricola, Agnus (ultimum) ex „La Belle" de Orto; Patrem und Sanctus von Ghiselin. Heyden teilt, wie oben (S. 130/35) gezeigt, eine Fülle von Material mit, aber ohne nähere Textbezeichnung. Hat er hier auf Angabe des Textes verzichtet, so war es seine Absicht in den genannten vier Fällen auch nicht, den Text mitzuteilen. Die Worte: Kyrie, Agnus, Patrem, Sanctus stehen auch nicht am Anfang des Notensystems[13], woraus allerdings auf ein beabsichtigtes Textsingen geschlossen werden könnte, sondern Textanfang und Komponist stehen mit gleich grossen Lettern über oder unter einer Notenzeile.

---

13. cf. H. Bellermann Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrh. 1858. p. 44, 55.

Wohl war der ganze Messtext den Lateinschülern geläufig, aber die Aufgabe des Gesangunterrichtes war es zunächst nicht, Text und Melodie ins Einvernehmen zu setzen, sondern nur mit Hilfe der Solmisation Notensicherheit, zumal in der schwierigeren Figuralmusik zu erzielen.

Schreibt ja auch z. B. Spangenberg: Quot modis potest cantus exprimi ? Tribus modis. Primo, solmisando, quod tyronum est, ut canere adsuescant, & Tertio, Contextum verborum applicando, quod piorum est, ut Laudes Deo concinant [13*].

Für den Gesangunterricht hatte der Text überhaupt keine Bedeutung, ausser bei den Intonationen, Responsorien etc., die jedoch ins Gebiet des z. T. gesondert traktierten Cantus Gregorianus gehörten. Nach S. 102 sollten die Texte, Adam primus homo etc. eine gedächtnismässige Aneignung der verschiedenen Tropen oder Differenzen erleichtern. Nur durch die Verschiedenheit der Textworte war die Verschiedenheit der kurzen Melodien im Gedächtnis zu behalten.

Auch der Umstand ist beachtenswert, dass der Begriff des „Singens" im 16. Jahrhundert und in der Gegenwart differiert. Die moderne Zeit versteht darunter eine Tätigkeit, bei welcher Töne mit Worten produziert werden. „Singen" kommt nur der menschlichen Stimme zu. Anders in jener Zeit. Man unterschied z. B. 3 genera cantus, die Mutatio vocum trat ein, wenn der cantus „Das Gesang hinaufsteigt, oder hernidder-steigt." Für den Gesangunterricht bedeutete Gesang oder cantus nichts anderes als Melodie, Tonfolge.

Daraus geht hervor, dass in jener Zeit der Text für die gesamte gesangtechnische Unterweisung völlig Nebensache,

---

13*. Der Herausgeber der Duo Libri Musices des Agricola vermittelt uns im zweiten Buch den über das ganze Schuljahr wochenweise verteilten gesangtechnischen Lehrstoff. Er ist meist 3st. 2 Stimmen singen im Canon, die dritte Stimme ist der Bass. Texte finden hier keine Anwendung, auch da nicht, wo der Cantus firmus aus Stücken von Kirchenliedern besteht.

ja unnötig war. Ja, wie aus den Verfügungen hervorgeht, „Nicht nach Gewohnheit singen, sondern mit der Zeit auch künstlich“, „Die Kinder sollen solmisieren lernen“ usw. sehen die Schulbehörden mit Recht in der allzufrühen Anwendung der Texte nur eine Gefahr für die Kunst des Gesanges.

Konnte ein Schüler einen cantus solmisieren, so war das Anpassen der Textworte nicht schwer gegenüber der bisher geleisteten Arbeit. Durch das Solmisieren wurde das Nachgehörsingen fast zur Unmöglichkeit, und nur ein auf diese Weise geschulter Sänger war im Stande, den grossen Anforderungen zu genügen, welche Kirche und Schule an ihn stellten.

Demantius, Forma Musices 1592 fordert an Stelle des Solmisieren das Clavisieren. „Cap. IV. Vom Gesange. Wie muss ein Knabe mit seiner Stimme einen Gesang lernen singen und durchführen? — Erstlich muss er lernen denselben ohne Text singen und und clauisiren, darnach den Text fein artlich unterlegen, und alle Syllaben desselben recht aussprechen. Was heisst denn clauisiren? — Es heisst mit den gebräuchlichen Musikalischen Clauibus die eigentliche Melodey eines Gesanges zuwege bringen, und heraussingen.“

Es ergiebt sich, dass nur auf diese Weise, indem man vom Text ganz absah, das Ziel der Schule im Gesang erreicht wurde: S i n g e n, d. h. vom Blatt singen zu lernen.

b. m i t T e x t.

Gewiss sind die Textworte die Haken, an welche das Gedächtnis die Melodie hängt, aber diese mechanische Hilfe verschwindet, wenn vor der Bekanntschaft mit dem Text nur die 6 Tonsilben ut re mi fa sol la verwendet werden. Wusste der Schüler mit dem mi fa Bescheid, verstand er den Halbton an die richtige Stelle zu plazieren, dann war der schwierigste Teil der Aufgabe des Gesangunterrichtes gelöst.

In der Tabelle S. 132—136 etc. sind diejenigen Autoren angegeben, unter deren Musikzitaten der Text ausführlich (nach der Silbeneinteilung) steht. Es sind nur ganz vereinzelte Stücke von J o s q u i n, Miserere mei Deus, welches W i l p h -

lingseder 1563 mitteilt; Benedictus von A. Brumel bei Gregor Faber 1552; O Crux ave spes unica von Senfel, ebenfalls bei Wilphl.; sodann noch in demselben Buch der 3st. Cantus sex vocum musicalium ex Rhauo: Si deus pro nobis, quis contra nos; und bei Faber 1552 Greiters „Passibus ambiguis“ und „Aquam nuptiis dat saporis vinei“ eines unbekannten Autors.

Christoph Rid verwendet auch schon einige deutsche Textbeispiele. Die Texte sind Bibelstellen: Die erste, das Magnificat in deutschen Reimen als Beispiel der 6 voces musicales, die Komposition aus W. Philomates ein 2st. Kanon. Der Text zu den einfachen Figuren und Pausen ist die Stelle Röm. 14, v. 23: Was nit auss dem glauben gehet, das ist sünde, 2st. Kanon ex una. In demselben Stil ein zweites Beispiel 1. Cor. 10 v. 13: Gott ist getrew, der euch nicht lasset versuchet werden. Für die Ligaturen: Joh. 14 v. 6: Ich bin der Weg vnd die warheit vnd das Leben etc. für Ten. Bass und Disc. Der Discant ex bassu in der 8. „nach dreyen Breuibus“. Für die gebräuchlichsten Pausen Eph. 2 v. 8: Auss gnade seit jr selig worden etc. f. Disc. Ten. & Bass.

Hierher gehört auch das Exemplum Pausarum et Syncopes sub tactu minore 3 voc. von P. A. (Philipp Avenarius), welches Snegass mitteilt: Vater unser im Himmelreich; die Worte sind allen 3 Stimmen untergelegt.

Stomius gibt Blatt C. II b zu einem 4st. Kanon folgenden Text: „Manet alta mente repositum“.

Ich nehme an, dass diese wenigen Beispiele mit Text dazu dienen sollten, gelegentlich die Schüler mit dem Unterlegen der Textworte vertraut zu machen.

Scheinbar eine neue Aera führt Gumpelzhaimer herauf. Textlose Gesänge sind bei ihm eine Ausnahme. Da solche sich aber vorfinden, und da er in dem theoretischen Teil (in Anlehnung an H. Faber) auch die Mutation und Solmisation behandelt, so liegt auf der Hand, dass jedes

Beispiel erst solmisiert und dann, wenn die Sicherheit in der Stimmführung erreicht war, mit dem vorgeschriebenen Text gesungen wurde.

Von textlosen Beispielen finden sich, mit Hinzunahme der bereits genannten 6 Ricercari sive Phantasiae, 23.

Von Beispielen mit Text in deutscher, lateinischer, griechischer und italienischer Sprache gibt er 23 Fugae duarum vocum in *ὁμοφωνίᾳ* seu unisono, 21 in subdiapason, 2 in epidiapente, 4 in Subdiapente, 1 in Subdiatessaron, 1 in Epidiatessaron. 12 Fugae trium vocum in *ὁμοφωνίᾳ* seu unisono. 25 Fugae 4 vocum in *ὁμοφωνίᾳ* seu in unisono. 5 Fugae contrariae 4 vocum. 10 Fugae 4 vocum, quae in diatessaron aut diapente, aut diapason, resolvuntnr. 14 Fugae 5 vocum in *ὁμοφωνίᾳ* seu unisono. 7 Fugae 6 vocum *ὁμοφωνίᾳ* seu in unisono. 1 Fuga 7 vocum in unisono. 2 Fugae 8 vocum in unisono. 33 Bicinia sacra, 6 Contrapuncti 4 vocum und 4 Contrapuncti 5 vocum. Zusammen 169 Beispiele mit Text.

Darunter der Sprache nach

deutsche	18	
lateinische	146	
griechische	1	8 voc. in unis. *Κύριε ἐλέησον.*
italienische	4	
Sa.	169	

Gumpelzhaimer ging bei Abfassung seines Buches von dem Gedanken aus, Singschule und Liederbuch mit einander zu verbinden. Das beweist die Vorrede des Druckers Valentin Schönigg : „Haben die tyrones alles beysammen zu finden, vnd werden demnach nicht getrungen dergleichen Partes zu kaufen, darinn vilfeltig solche Texte fürkommen, die mehr Weltlich dann Geistlich, vnd also der Jugendt nicht wenig ärgerlich vnd schädlich seien." So erklärt sich der Umstand, dass in diesem Lehrbuche die meisten Kompositionen mit unterlegtem Text Aufnahme gefunden haben.

Andere Verfasser geben im Anhang besondere Lieder.

Lucas Lossius „Melodiae Sex generum carminum usitatiorum, in primis suaues, in gratiam puerorum selectae, & editae. videlicet: Hexametri, Elegiaci, Phalecii, Sapphici, Choriambici, Gliconici."

Die Gesänge sind im Versmass komponiert (Note gegen Note).

Rogge. 1. Der Hymnus Veni creator. 3 voc. J. Heug. (mensural), 2. Psalm CXVII. 3 voc. L. Senfel (In canon ex una.) 3. Exemplum mensurae proportionatae 3 voc. Puer natus in Bethlehem (mensuraliter). 4. Aliud 4 voc. Vox angelorum musica (mensuraliter).

Raselius. 3 Hymnen in Partitur! Die Noten und Pausen der 5 Stimmen stehen genau über einander. Die Zeilen gehen jedesmal über 2 Seiten. Unter dem Bass stehen, den Noten entsprechend, die Texte

1. Hymnus ad Spiritum Sanctum. Veni creator Spiritus.
2. Hymnus matutinus. Jam lucis orto sydere.
3. Hymnus matutinus. Somno refectis artubus.

Die Schlüssel (wie bei Rogge, 3) vox I & II im g =, vox III Mezzo-sopranschlüssel. Die Gesänge im Versmass komponiert.

Snegass. Ebenfalls als Anhang erscheint hier „Exercitium *Δωδεκατονον* discentium captui solerter attemperatum: quo singuli Modi elegantibus Fugis principales clausulas complexis & convenienti textui applicatis, egregie illustrantur. Omnes sunt duarum Vocum: in Hypodiapason decantandae. Constat triginta Tactibus minoribus. Autore Philippo Avenario. Fugas hasce omnes sub Scala Dura decurrente fecimus: quasdam etiam sub utraque, ut legitimae, transpositionis usum discentes conspiciant." Name, Charakteristik, Repercussion und Reihenfolge der 12 Töne sind in Hexametern gegeben. Z. B. für den ersten Modus: Dorius est hilaris Re La sonat, ordine primus.
2. Modus: De Fa moestus amat Hypodorius ipse secundus etc.

Snegass stellt noch eine zweite Reihe von Beispielen der 12 Modi auf, jedoch nur dem Texte nach: „Alia XII. Modorum selectiora exempla, ex germanicis cantionibus Ecclesiasticis, in usum iuventutis consignata. Modi I. 1. Wir glauben all an einen Gott. 2. Vater unser im Himmelreich. 3. Christ lag in Todesbanden etc.

Modi II. 1. Nu komm der Heyden Heylande etc.

Modi III. 1. Aus tieffer Noth schrey ich zu dir etc.

Im ganzen zählt er 41 Kirchenlieder auf. Für den 5. & 6. Modus gibt es keine Belege. „Quintus & Sextus Germanicis exemplis carent. Ad utrumque tamen referri poterit latina cantio: Nunc Angelorum gloria."

Crusius. Im Anhang der Isagoge: Harmoniae Carminum usitatiorum: Hexametri, Elegiaci, Phalaecii, Sapphici, Jambici in juventutis usum selectae. Es sind 12 Gesänge, 10 4st., 2 5st. Als erster begegnet uns der Dekalog in Hexametern, als zweiter das Symbolum, als dritter die Oratio dominica, beide im elegischen Versmass. Die übrigen enthalten die Benedictio mensae, Gratiarum actio, Psalmendichtungen, Gebete in den verschiedenen Versmassen, auch eine Ode Sapphica ad Juventutem, ut Praeceptores venerentur und zum Schluss eine Oratio pro conservatione Magistratus, & incremento Reipublicae.

Demantius, Im Anhange der „Forma Musices" 1592: „Vater unser im Himmelreich" für 3 Disante.

Ausser den hier aufgezählten Stücken sind sämtliche Uebungen und Beispiele textlos.

II. Das Einüben der Gesänge.

Die Sicherheit der Stimmführung lag, wie zu allen Zeiten, so auch in den Schülerchören des 16. Jahrh. in der Hand einzelner Schüler. Damit rechnet auch jene Bestimmung in der Braunschweiger Schulordnung 1528[14]: „Dar to schal he (der Cantor) erwelen dre edder vehr gude jungen, de em den sanck vaste konen holden. So etlike ungeschikede

14. K. I 35.

stemmen hebben, de kan me wel regeren, dat se metich singen unde hoeren na den anderen.“

Andererseits war die Sicherheit des Chores gewährleistet durch eine gewissenhafte, sorgfältige Einübung. Was 1553 in Magdeburg von den „cantionibus eorum qui victum ostiatim quaesitant“ galt [15], hatte seine Gültigkeit auch von den Gesängen, welche die Schule für ihre eigenen Zwecke und diejenigen des Gottesdienstes singen liess: „Nemo cantet, nisi melodia bene cognita, ne unius aut alterius inscitia ad totius frequentiae redundet ignominiam.“

Von sorgfältiger Einübung berichtet auch die Sch.O. von Labes 1598 [16]. Der Chorus musicus hat „Mi. & So. h. 2 exercitium canendi, ut cantiones sibi familiares reddant.“

Die Sorgfalt der Vorbereitungen konnte nur dann einen sicheren Erfolg versprechen, wenn sie sich auf die Kontrolle der einzelnen Schüler erstreckte. Der Gesanglehrer musste wissen, dass jeder einzelne Schüler seine pars beherrschte. Die Methodik des Gesangunterrichts erstreckte sich also auch auf den Einzelgesang der Schüler.

Daher schreibt die Brandenburger Schulordnung 1564 [17]: „Jubeantur interdum aliquot pueri cantando sequi in his, quae aliquoties praecinuit Cantor.“ Hier ist zunächst vom rein mechanischen Vor- und Nachsingen die Rede. Der Kantor singt die Stimme, jedenfalls abschnittweise, einige Male vor, bis sie im Gedächtnis der Schüler haftet und sie nachgesungen werden kann. Mit solch mechanischer Einprägung dürfte man sich aber in jener Zeit der höchsten Blüte des Chorgesanges nicht begnügt haben. Immerhin mag es oft genug vorgekommen sein, dass die Trägheit der Gesanglehrer oder ihre Unfähigkeit daran schuld war, wenn die Gesangklassen nicht viel weiter als bis zum mechanischen

---

15. V. 433.
16. V. Bülow a. a. O. p. 63.
17. V. 529.

Vor- und Nachsingen kamen. Tadelt ja auch H. Faber in der Introductio „Cantorum quorundam ineptias, qui solo usu contenti."

Gewiss konnte man, zumal für den Anfangsunterricht das „Nachgehörsingen" nicht entbehren. In Braunschweig soll ja „nicht allein nach gewahnheit" (folglich doch auch nach Gewohnheit) sondern „ock mit der tyd künstlelik" gesungen werden. In demselben Sinne fährt darum die angezogene Brandenburger Sch.O. fort: „Proponantur etiam nonnumquam praecepta Musicae Choralis & Figuralis, ut ex ipsa arte certis regulis & observationibus edocti, canendi rationem percipiant."

Agricola hat dasselbe Ziel vor Augen in der 2. Vorrede der „deudsch Musica": Die Jugend soll „die deudschen geistlichen Lieder vnd Psalmen mit vier stymmen, nicht wie etwan, allein nach der laruen vnd gewonheit, sondern nach rechtschaffener vnd richtiger art vnd weise der Musica von yhr selbs, on zuthun des lermeisters ganz leichtlich lernen vnd künstlich singen."

Dies Ziel kann aber nur durch gründliche Beschäftigung mit den einzelnen Schülern erreicht werden. Darum schreibt auch nach den Lüneburger Schulgesetzen des Rectors Lenicer 1570 der Kantor die Beispiele des cantus figuralis & choralis an die Tafel, singt sie vor und lässt sie je zwei Schüler nachsingen[18]. Nötigenfalls half der Stock (ferula) über die vermeintlichen oder wirklichen Schwierigkeiten hinweg. Auch beim öffentlichen Schulexamen mussten je zwei Schüler eine an die Tafel geschriebene cantio figurata modulieren und singen.

Wenn ein Kantor mit seinem Vorsingen, auch der rein technischen Uebungsstücke, sich nur an die Gesamtheit der Klasse gewendet hätte, so wäre der Zweck nur bei den begabteren Schülern erreicht, während die musikalisch weniger

18. Lüneburger Programm 1869.

veranlagten sich durch Pausieren vor der Möglichkeit falsch zu singen und den daraus entspringenden unangenehmen Folgen zu schützen gesucht hätten.

Vorsingen war Sitte, aber nur dann vernünftige Sitte, wenn das Nachsingen der einzelnen Schüler darauf folgte. M. Agricola rechnet auch mit dieser Methode, wenn er in seinen „Rudimenta" Cap. II De Vocibus ac Solmisatione sagt: Voces ut re mi fa sol la, quomodo sursum ac deorsum gradatim in concentibus comitantur, pueris diligenter praecini debent. Und die „Ordeninge so ein erbar Radt den Scholmeistern der drier Scholen Martini, Catharine und Egidii vorgeschrewen und gestalt hefft ao. d. 35.[19] schreibt: majoribus conjunctis cantilene in dies festos precinuntur". Cf. Brandenburger Sch.O. 1564 „quae praecinuit cantor"[20]. Auf althergebrachte Ordnung verweist ebenfalls die Sch.-O. des Gymnasiums zu Beuthen 1614[21]: „Musica tantisper praecinunt, dum puer concinare simul aut solus queat." Dies praecinere war ein Erbstück aus dem 16. Jahrhundert.

IX. Lehrmittel.

Als Lehrmittel dienen die Wandtafel, das Monochord, die Compendien und die gedruckten oder geschriebenen Liederbücher.

Es ist hier nur nötig über den Gebrauch der Schultafel und des Monochords zu sprechen.

1. Wandtafel.

In Lüneburg werden Gesänge im Unterricht an die

---

19. K. I 53.
20. V. 529.
21. V. II 124.

Wandtafel geschrieben und beim Schulexamen von je zwei Schülern von der Tafel abgesungen 1570[1]. Auch im Grauen Kloster zu Berlin[2] befolgte man 1579 nach der Sch.O. von Steinbrecher das Prinzip, die zu singenden Stücke, welche sich in den Partes mit untergelegtem Text vorfanden, ohne Text an die Tafel zu schreiben, damit die Schüler nicht nach Gehör, sondern nach Noten singen lernten. Wer es in Tertia dahin gebracht hatte, einen Figuralgesang oder Choral sicher, d. h. vom Blatte oder von der Tafel zu singen, trat in die erste Singklasse über, welche der Oberkantor leitete und die ihre Uebungen in der Klosterkirche abhielt.

In Nordhausen setzt die Sch.O. 1583 fest[3]: „von dem ampt der Schüler in Schulsachen. B. Leges discipulorum speciales. 1. Mendicantium : „Die Mendicanten, welche in Prima und Secunda sitzen, sollen das Responsorium wöchentlich abgeschrieben haben.“ Aehnlich Braunschweig 1596.[4] Von Labes wird 1598 berichtet[5]: „Mi. h. 12 Cantor ascribi curat asseri (Brett, Latte, Tafel) cantum, ut transcribant pueri.“

Die Sch.O. des Rats zu Braunschweig 1596[6] bestimmt für die Currendarii im „zehenden articul, lex tertia, die currendarii sollen alle mittwochen & sonnabents hora prima in der schul sich alle vorsamblen, ihre responsorien, antiphen und andere Lieder de tempore von der taffel abschreiben.“

Wenn H. Faber in der Vorrede zur Introductio 1550 sagt, er habe sein grösseres Werk (die Introductio) drucken lassen „ut pueri scribendi onere levati, interim illud tempus discendis exercendisque praeceptis impendant,“ so ist anzunehmen, dass die Regeln diktiert, die Beispiele aber vom Lehrer an die Tafel geschrieben und von den Schülern in

1. Lüneb. Progr. 1869.
2. Heydemann a. a. O.
3. V. 386.
4. K. I 141.
5. v. Bülow a. a. O. p. 63.
6. K. I 141.

ihre Stimmbücher abgeschrieben wurden. Es war für den Schulbetrieb natürlich ein Zeitverlust, wenn der Lehrer während des Unterrichts die Gesänge an die Tafel schrieb. Dies wird darum durch die Leges, Ordnung und Lectiones der Stadtschule zu Coburg 1605 [7] verboten: „Leges den Rektorem und seine Collegen betreffend IX: Die Knaben werden viel versäumet, wenn die Praeceptores unter den Lectionibus, wenn sie derselben abwarten sollen, gantze Tafel voll Gesänge aufschreiben wollen und die Knaben müssig sitzen lassen, derowegen solches zur anderen Gelegenheit oder durch Knaben soll verrichtet werden.“ Wie die Lehrer sich durch solche Tätigkeit ihre Freizeit nicht verkürzen wollten, ebenso wenig die Schüler. Dieselbe Sch.O. bestimmt „wie sich die Schüler im Studieren verhalten sollen: Do einer unter der Lection malet, der ander in deutschen Büchern lieset, der dritte Gesäng schreibet, und ein solcher von Praeceptore unter dem Lesen observieret wird, soll er die Lection zu exponieren geheissen und da er unachtsam, unfleissig, und nachlässig erfunden, gestrafft werden.“

Mit Rücksicht auf die Noten schreibende Tätigkeit der Schüler und das Singen nach geschriebenen Noten, fand in den Lehrbüchern des Gesanges die Erklärung einzelner Zeichen Aufnahme, die beim Notenschreiben und beim Singen aus geschriebenen Stimmen befolgt werden mussten.

Z. B. Signum dealbationis [notes] quia notas inter scribendum casu denigratas, monstrat albas esse debere. (H. Faber, Introductio; auch Zanger u. a.). Im Compendiolum lässt Faber die Regeln in dieser Form aufsagen: Da regulas de notis simplicibus. — Tertia: sub nota colorata duae virgulae positae, eam albam esse demonstrant [notes] Quinta: Figura duabus descripta caudis, nullam habere putatur,

7. V. II 50.

item, quando virgula per caudam [ducitur ut

Eine andere Warnung in betreff des Notenschreibens giebt H. Faber im VI. Kap. der Introductio bei der Syncopatio: „monendum duxi, ut accurate canant tyrones, ne in exscribendis canticis a recta ratione discedant, aut putent liberum esse cuique pingere pausas quomodo velit, quemadmodum multi nunc faciunt.“

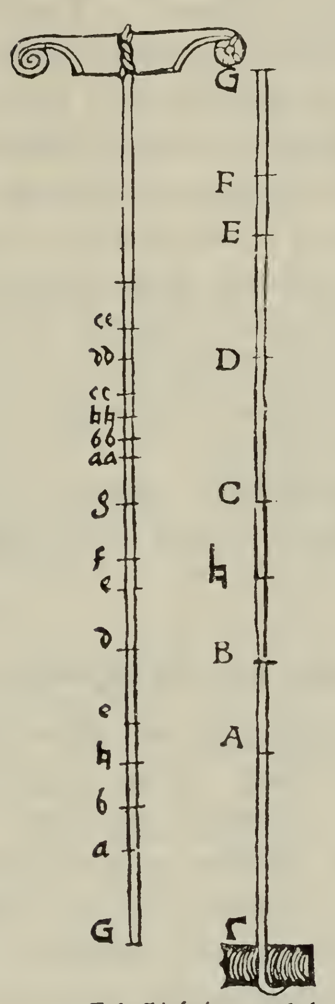
Nach diesen Darlegungen hatte die Wandtafel im Gesangunterricht die zweifache Verwendung 1) als Hülfsmittel zur Erklärung der Regeln des Gesanges durch angeschriebene Beispiele, 2) als Mittel, die für die Singschüler notwendigen kirchlichen und geeigneten weltlichen Gesänge zur Abschrift darzustellen.

2. Das Monochord.

Bereits S. 64 war erwähnt, dass das Monochord ein Hilfsmittel für den Anschauungsunterricht war, weil der Schüler auf dem Kasten desselben die Scala abgebildet sah. Ebenso konnten durch Messung der Saite die Proportionen der einzelnen einfachen Intervalle zur Anschauung kommen, das Verhältnis der Oktave zum Grundton 2:1, der Quinte 3:2, der Quarte 4:3 etc.; ferner wurden die sämtlichen Intervalle mit Hilfe des Monochords dem Ohre vernehmbar gemacht.

M. Agricola weist auf dem Titel seiner „Rudimenta“ 1539 auf den Gebrauch des Monochords hin: „Rudimenta Musices quibus canendi Artificium compendiosissime complexum, pueris una cum Monochordi dimensione traditur per Mart. Agr.“. Desgleichen auf dem Titel seiner „Quaestiones vulgatiores . . . . de Monochordo, ac lectionum accentibus.“ Kap. VII handelt de Monochordi dimensione. Auch die Figur, welche Seb. Heyden zur Darstellung der Scala beifügt, mag die Annahme als gerechtfertigt erscheinen las-

Fulcrū superius immobile.



Fulcrū inferius ꝑmobile.

sen; dazu die Erklärung: Vocis intensionem ac remissionem veteres per Monochordum certissime docuere.

Wolfgang Figulus widmet dem Monochord sogar einen besonderen Abschnitt, indem er den Dialog Guidos von Arezzo über das Monochord in extenso abdruckt. Er kündigt es bereits auf dem Titel seines Lib. I. an. Am Schluss der ersten Tabula quaestionum Musicae finden sich die vier Fragen: Monochordon quid. Monochordi forma. Monochordi quis usus. Monochordi quot numeri.

Gallus Dresler wird ebenfalls das Monochord im

Unterricht verwertet haben. Gelegentlich der Intervallen-Lehre fragt er Quid est Tonus? — Est intervallum quod ex novem commatis conflatur. Quid est Comma? — Est tenuissimus sonus, qui non humana voce, sed instrumento Monochordo exprimitur, quorum novem constituunt tonum.

Der Titel einer besonderen Schrift von M. Cyriacus Snegassius, datiert Friedrichsrodae ad Sylvam Semanam 1590 lautet: Noua & equisita Monochordi dimensio: ad usum τῶν φιλούσσονμ omniumque sonorum & Intervallorum Musicalium rationem exacte, adeoque ex ipso fundamento cognoscere cupientium: accurate descripta & euualgata: Dimensiones Typo in fine annexo.

Das Monochord ist also während des ganzen 16. Jahrhunderts als Lehrmittel in den Lateinschulen in Gebrauch gewesen.

X. Revision des Gesangunterrichtes.

Sollten die Verfügungen der Behörden wirklich ausgeführt werden, so musste auch von Zeit zu Zeit eine Revision eintreten. Danach bestimmt die Sch.O. von Pommern 1563: „In Stedten sollen zween Ratsherren zu der Schule verordnet werden, die alle Viertel-Jahr mit den Pastoribus und Patronen die Schulen visitieren, Examen lassen halten, mit Erkundigung wie es um die Lectiones, Catechismum, Grammaticam, Musicam etc. beschaffen sei, damit in allen nötigen Dingen Besserung geschehe.“[1] Aehnlich in der Altorfer Sch.O. 1575[2] und die Visitations-Instruktion in Sachsen 1577: „Die superintendenten und adiuncti sollen in den jährlichen visitationibus uf nachfolgende articul fleissige erkundigung nehmen: 3. ob in der schule rechtschaffene disciplin und lehre mit gesengen und sonsten

---

1. V. 166.

2. V. 612, 2. Kap. 6 „vom Ampt vnd Beuelch des Theologi Professoris, welcher zugleich auch Visitator sein soll.

auch wie und was mass die angestellet sein."[3] Ferner in der K.O. des Herzogs August von Sachsen 1580: „Es soll darüber gehalten werden, ob die schul an lehr und disciplin auch mit den g e s a n g und anderm unserer schulordnung gemess angerichtet, und durch den pfarrer, wie auch jeder orts oberkeit, mit ernst darüber gehalten werde."[4]

XI. Die ästhetische Seite des Schulgesanges.

Klangschönheit des Chorgesanges wird nur dann vorhanden gewesen sein, wenn der Chorleiter Sinn für Tonschönheit besass. Luther hatte diese Empfindung im hohen Masse, wie aus mancher seiner treffenden Bemerkungen über die Musik hervorgeht. Er kannte aber auch die Widerwärtigkeit des „Eselsgeschreis", der Mönche im Choral und schilt auf die Leute, welche „das Quicumque blöcken und die Psalmen mit eitel Jägergeschrei und mit starken, feisten Succentorstimmen hinaustönen und also zugleich heulen, murmeln und plärren." Diese Aeusserung bestätigt die Forderung des Provinzialkonzils von Köln 1536 „das Brüllen solle die Recitation nicht unverständlich machen", ebenso die Mahnung der Synode zu Trier 1549, „bei den Gesängen des heiligen Officiums sollten die Sänger nicht so schreien, als ob sie rasend oder übermütig wären."[1]

Sowohl von Luthers amtlicher Tätigkeit als auch von der Musikpflege in seinem Hause wird ein kräftiger Antrieb zu tonschönem Gesang auf seine Schüler und Hausfreunde ausgegangen sein. Man darf wohl vermuten, dass die Reform des Schulgesanges zu Nordhausen durch Spangenberg, sowie die Lehrtätigkeit eines Agricola, H. Faber, Listenius bis hinauf zu Gumpelzhaimer sich nicht allein auf die technische Seite des Gesanges, sondern auch auf seine ästhetische Seite

---

3. Sehling, KOo. I 350.
4. Ebenda 395.
1. Bäumker, kathol. deutsch. Kirchenlied 1883/91 Bd. I, 145.

erstreckt hat. Die kursächsische Sch.O. 1580[2] verlangt, „Der Kantor soll die armen Knaben mit dem Gesang also abrichten, dass sie auf der Gassen nicht hässlich und verdriesslich schreien, sondern ihr Gesang stille, langsam sei.“ So lautet auch die Regula Duodecima Tonorum bei Spangenberg : Attendant Cantores ambitum tonorum, ne scilicet ita cantum incipiant, ut non tam canere quam rudere (rudo — wie ein Esel schreien) videantur & facticia plana voce cantillent, neque ita vocem submittant (tief intonieren) ut vix a se ipsis exaudiri queant, voxque in screatum (eigentlich Räuspern, hier — Brummen) quendam abeat.“ Der Nordhäuser Superintendent warnt hier vor der Ueberschreitung der gesanglichen Schönheitslinie nach oben und unten. In der Halberstädter Sch.O. von 1602[3] wird den beiden Singchören der Martinschule eine Anleitung zum tonschönen Singen gegeben, die noch heute darin besteht, dass die Schüler die Töne mit geschlossenen Lippen hervorbringen „ne boanto sed pressis labellis modulari suaviter assuescunto.“

Auch aus den Kompositionen jener Tage, die als Vokalwerke noch heute mustergiltig dastehen, aus der Führung und dem Umfang der einzelnen Stimmen lässt sich ein Urteil über das ästhetisch richtige Empfinden, über das Bewusstsein des musikalisch schönen Tones fällen.

Worauf es dem einflussreichen Pädagogen zu Strassburg Joh. Sturm im Gesangunterricht ankam, bekundet er in einem Briefe an Mattias Stiffelreuter vom J. 1565[4]. Die Leistungen Stiffelreuters als Gesanglehrer schienen ihm so wertvoll und so würdig, dass er dessen Methode in den

---

2. V. 256 f. u. Bericht d. Kgl. Schull. Sem. zu Schneeberg 1880/81. p. 20.

3. Halberst. Progr. 1845 p. 12.

4. Ioan. Sturmii Classicarum epistolarum Lib. III sive Scholae Argentinenses restitutae 1565. Abgedr. in V. I p. 700.

Strassburger Schulen für immer eingepflanzt sehen möchte. „Illud velim, quod tu facis, ut perpetuo in Republica nostra retineatur. Primum ut canat, non clamat chorus, deinde ut non ora distorqueantur sonorum gravitate, neque hiulcent barbarorum vocalibus atque diphthongis, ut ne in ore & faucibus appareat, quod turpe sit, canere volubili lingua, ut non sentiatur, numeris velociter incisis, ut non spacia animadvertantur, artificiosum et suave a doctis habitum est[5]."

Stiffelreuter legte demnach den Nachdruck im Gesangunterricht darauf, dass der Chor sich vor dem Ueberschreiten der Grenze zwischen Gesang und Geschrei hütete, und dass der Sänger das ästhetische Empfinden nicht nur der Ohren, sondern auch der Augen des Publikums respektierte.

Ein weiterer Massstab moderner künstlerischer Gesangsreife ist die einwandsfreie Aussprache des Textes, das Sichfreimachen vom Dialect. Darüber schreibt bereits Sturm in demselben Briefe : „Tubingae Melchior Volmarus Jureconsultus ita ipse canere potuit, et ita discipulos suos cantare docuit, ut non ibi nati esse viderentur, ubi nati erant, mirabili suavitate." Der Tübinger Rechtsgelehrte, der als Akademiker

---

5. Ora distorquere bedeutet den Mund verdrehen, eigentlich: auseinanderzerren. Zu hiulcent ist ora gleichfalls Subjekt. Hiulcare = auseinanderklaffen, transitiv auseinandersperren, aufreissen. In dem Satze „canere volubili lingua etc." sind volubili lingua und numeris velociter incisis als parallele abl. modi zu nehmen. Numerus, schon bei Cicero = Ton; incidere, ein- oder anschneiden. Canere numeris velociter incisis bedeutet also: mit schnell, oder kurz angeschnittenen Tönen singen, oder, wenn wir den bildlichen Ausdruck verändern, d. h. nicht die Schneide des Messers gebrauchen, sondern die Spitze: die Töne kurz anstechen oder kurz anschlagen (wie die Tonreihen auf dem Klavier gebildet werden), sodass zwischen den einzelnen Intervallen, den einzelnen eine in sich geschlossene Figur bildenden Tönen, keine Lücke entsteht. Man sieht, die Forderung der Hohen Schule der Gesangskunst unserer Zeit, die Töne präzise ohne Vorton anzustechen, anzuschlagen ist schon vor 350 Jahren erhoben worden.

natürlich über einen grossen Schatz musiktheoretischer Kenntnisse verfügen musste, war zugleich ein so hervorragender Sänger und Gesanglehrer, dass seine Schüler „nicht da geboren zu sein schienen, wo sie geboren waren," d. h. er erzog ihnen eine korrekte Aussprache des Textes an. Was war in jener Zeit korrekt, da doch schliesslich jeder Volksstamm Deutschlands die Berechtigung des heimatlichen Idioms behaupten konnte? Die Sprache der Gelehrten war die lateinische. Die Sprache der lutherischen Bibelübersetzung die Sprache der kursächsischen Kanzlei, war noch nicht allgemein Schriftsprache[6].

Wenn Melchior Volmar solche Aufsehenerregenden Resultate in der Textaussprache seiner Gesangschüler erzielte, für deren Korrektheit es keine Regulative und keine allgemeinen Bestimmungen gab, und die trotzdem als richtig und nachahmenswert von einem Pädagogen wie Sturm anerkannt wurden, so lässt sich daraus entnehmen, dass für die Textaussprache Volmars nur ästhetische Grundsätze massgebend waren.[7] Unsere modernen Gesangsprinzipien gehen auch in diesem Punkte nicht darüber hinaus.

Endergebnis.

In den Lateinschulen des 16. Jahrhunderts nimmt der Gesang eine wichtige Stelle im Schulleben ein. Damit hängt

---

6. cf. Socin, Schriftsprache und Dialekte im Deutschen, Heilbronn 1880 p. 199 ff.

7. Man könnte gegen diese Annahme einwenden, dass bereits Ende des 16. Jahrhunderts die pronuntiatio elegans von den Gebildeten im Gegensatz zu den Vitia crassissima rusticorum gefordert wurde (cf. Socin, a. a. O. p. 251 ff.), doch handelt es sich bei der Textaussprache im Gesang nur um die Aussprache festgelegter Worte in lateinischer oder deutscher Sprache, und nicht um Wortbildung. Das Hervortreten des heimatlichen Klangcharakters, der Sprachmelodie der grammatisch korrekten Sprache wurde durch den Gesangunterricht Volmars unterdrückt.

die angesehene Stellung der Kantoren, der Umfang der Lehrstunden und des Stoffplanes zusammen. An der allgemeinen Entwicklung der Methodik des Unterrichtes ist auch die Methodik des Gesangunterrichtes beteiligt. Als methodischer Fortschritt ist a) für die theoretische Seite festzustellen: Der Unterricht basiert auf der Anschauung, für die Regeln gilt das Wort des Horaz

> Quicquid praecipies esto breuis, ut cito dicta
> Percipiant animi dociles, teneantque fideles.

Als Lehrform wird die erotematische bevorzugt. b) für die praktische Seite: Die Regeln werden durch Beispiele erklärt. Den Unterricht beherrscht die Solmisation im Interesse der Kunst des Gesanges. Der Parallelismus der Musica choralis und figuralis verschwindet in praxi. Die Musica wird practica mit Ausblick auf die Mensuralmusik. Die Musica choralis wird ein im Unterricht untergeordneter Teil der Musica practica. Im Zusammenhang damit verschwinden die einfachen Contrapunkte aus den Beispielen, Canon und polyphone Sätze kommen dafür zur Herrschaft. Das Nachgehörsingen soll zum kunstgemässen Singen werden. Dazu dienen als Lehrmittel: Die Schultafel, das Monochord, Compendien und Kompositionen. Die ästhetische Seite der Musik, die Klangschönheit, findet gebührende Beachtung.

Anhang I.

Joh. Zanger, Oenipontanus, aus Weinbrück[1] in Ungarn, 1517 geb., 1545 Kantor am Martineum zu Braunschweig, nachdem er in Wittenberg studiert hatte, 1548 Rektor des Catharineums, 1553 Pfarrer, gestorben 1587 als Adjutor des Stadtsuperintendenten[2].

Die Praecepta, (datiert Calendis Junii 1552, erschienen 1554), sollten möglicherweise ein Konkurrenzunternehmen gegen Faber sein. Aus der Vorrede und der ganzen Anlage des Werkes gewinnt diese Vermutung an Wahrscheinlichkeit.

Vergegenwärtigt man sich, dass Zanger bereits seit 1545 Kantor am Martineum war, dass Ostern 1548 H. Faber mit Uebergehung Zangers in das Rektorat dieser Schule einrückte, dass Z. als Entschädigung das Rektorat der Catharinenschule erhielt (da sie kleiner als die Martinschule war, fielen die Einnahmen durch das Schulgeld geringer aus), dass beide Männer Musiker waren, beide auch Kollegen an verschiedenen Schulen, dass beide trotzdem wohl kaum freundschaftlich verkehrt haben, da sonst in den Vorreden der Werke ein anerkennendes Wort des Kollegen, oder sogar ein empfehlendes Carmen des Einen in des Anderen Buch nicht fehlen würde, (wie herzlich sind die Vorreden bei Spangenberg, Rhau und Agricola), dass Fabers Compendiolum und seine Introductio sich des Wohlwollens der Be-

---

1. Die Musiklexica von Walther, Gerber, Forkel, Fétis leiten Oenipontanus von Innsbruck ab.

2. K. I p. LVIII Anm. 4.

hörden erfreuten, ja dass die Introductio bereits nach Abschriften in Nachbarstädten von Naumburg, vielleicht auch in Braunschweigischen Landen dem Musikunterricht zu Grunde gelegen hatte, dass sie 1550 endlich auf das Drängen der Freunde im Druck erschien, — so erklärt sich aus alledem der eigenartig gereizte, ausfallende, sich immer wieder salvierende Ton der Vorrede Z.'s.

Er hat sich gefragt, wie kommt es, dass die Schüler so schnell die musikalischen Regeln wieder vergessen, und die Antwort findet er in der Beobachtung, dass gewisse Musikschriftsteller, bei aller Gelehrsamkeit, die durchaus unanfechtbar ist, es doch an der nötigen pädagogischen Weisheit fehlen lassen. Sie begehen den verhängnisvollen Fehler, dem kindlichen Fassungsvermögen ihre scharfsinnigen, höchst gelehrten Ausdrücke aufzuzwängen, die natürlich, weil unverstanden, bald wieder der Vergessenheit anheim fallen, anstatt sich dem kindlichen Verständnis anzupassen. Wenn er sich nun entschliesst, eine wirklich brauchbare und dabei leicht fassliche Methodik zu verfassen, so ist das durchaus nicht aus Neid oder Verunglimpfung anderer geschehen, sondern es ist wie ein heiliges Vermächtnis, dass er von seinen hochberühmten und verehrten Lehrern erhalten hat und nun weiter vererben will. Wer kann sich rühmen wie er, zu den Füssen eines Heinrich Finck, Arnold von Bruk, Stephan Mahu gesessen zu haben! Folglich wird seine Methode zweifellos für die Schüler von grösstem Nutzen sein. Ihre Brauchbarkeit hat er erprobt. Sind doch die nach dieser Methode unterrichteten Schüler in ganz kurzer Zeit im Stande gewesen, jede beliebige Composition auszuführen. Vorläufig gibt er seine methodisch erprobten Praecepta heraus, stellt aber noch einen zweiten Band in Aussicht.[3]

---

3. Cogitanti mihi, cur Musicae artis praecepta prae caeteris artium fundamentis, citius puerorum ex ingeniis elaberentur, illud tandem subiit, quod hactenus quidam Musicae scriptores, alias doctis-

Dies ist ein frommer Wunsch geblieben. Als Zanger im Jahre 1587 starb, hat er es erleben müssen, dass Fabers Compendiolum und Introductio vielfach neu aufgelegt waren, ja dass das Comp. fast die ganze Schulwelt beherrschte, während seine Praecepta noch in erster Auflage vorhanden waren.

Zanger bot in seinen Praecepta zu viel und z. T. überflüssigen Stoff, zumal bei den Proportionen. Gewiss schadet es einem Schüler nichts, wenn er etwas mehr lernt, als er für den praktischen Gebrauch unumgänglich nötig hat; aber dem Verfasser hat es geschadet, bei den Kantoren, welche über die Weitschweifigkeit des Buches klagen mussten, bei den Rektoren, welche wegen der fortwährenden Unterbrechungen des Unterrichtes durch Gottesdienst und kirchliche Handlungen ohnehin ängstlich darüber wachten, dass der Musikunterricht nicht noch mehr, und durch überflüssige Dinge erweitert wurde, endlich bei den vorgesetzten Behörden, welche in den Sch.Oo. immer wieder betonen, dass die Musik aufs Einfältigste gelesen werde, und die Praecepta ganz kurz sein sollen.

---

simi minimeque reprehendendi, acumen ac suspiciendum ipsorum judicium, Musicae studiosis commendare potius, quam se ad discentium captum demittere statuerint. Ne igitur doctissimis viris ulla per me inferatur injuria, vel pueri facilitate discendi priventur, statui, absque invidiae aut contumeliae verbo, pueris, hoc tempore, certo ac facili ordine Musices praecepta exhibere, eo namque ordine, eademque facilitate utar, qua et ego praeter caeteros a praeclarissimis viris D. Henrico Finkio, D. Arnoldo de Bruk, Stephano Mahu & Ioanne Langkuschio alumno meo (cui si quid in me est, vel honestioris vitae, vel sanioris institutionis, merito acceptum fero) hac in arte institutus sum. Nec dubito quin bonis pueris haec Musices fundamenta profutura sint, cum eorum foelicitatem, in aliquot pueris instituendis experti jam simus, quos breui tempore, aptos ad quemvis Musicae concentum proferendum instruximus. Damus igitur haec pueris, daturi Deo volente majora aetate provectioribus, si nostram operam desiderare eos cognoverimus.

Anhang II.

Zur Biographie Dreslers.

Die biographischen Daten sind überaus dürftig. Als sicher kann man hinstellen, dass er aus Nebra a. d. Unstrut gebürtig war (er nennt sich Nebraeus), und dass er 1571 als Musiklehrer zu Magdeburg seine Musicae practicae Elementa zum Gebrauche an einer Magdeburger Schule herausgab.

Aus der Anmerkung „in usum Scholae Magdeburgensis", welche sich in ähnlicher Weise auch bei Agricola findet, Quaestiones 1543 „pro Magdeburgensis Scholae pueris", Libri Duo Musices 1561, „in gratiam eorum qui in Schola Magdeburgensi prima elementa artis discere incipiunt", sowie aus dem Umstande, dass 1556 Agricola gestorben war und 1571 die Elementa Dresleri in usum Scholae Magdeburgensis erschienen, glauben die Biographen folgern zu dürfen, dass Dresler der Nachfolger M. Agricolas war. Walther berichtet: Dresler wurde anno 1558 Kantor zu Magdeburg. Gerber: Dresler war anfangs um 1558 Kantor zu Magdeburg, darauf aber um 1566 Diaconus an der Nicolaskirche zu Zerbst. Fétis übersetzt diese Angabe Gerbers wörtlich, nur macht er noch den Fehler „um 1566" durch „en 1566" wiederzugeben. Eitners Notizen in der „Allgem. Deutsch. Biographie" führen eine sehr sichere Sprache: „Nach dem 1556 erfolgten Tode Agricolas wurde er sein Nachfolger als Kantor und Musikdirektor an der 1529 errichteten öffentlichen Schule zu Magdeburg, mithin war er der zweite protestantische Magdeburger Kantor."[1] (Die Schule wurde schon 1524 errichtet.) Kümmerle, Encycl. der ev. Kirchenmusik. Gütersl. 1888 sagt: „Dresler, um 1530 zu Nebra in Thüringen geboren; 1557 treffen wir ihn als Nachfolger M. Agricolas

1. Im Quellen-Lexikon hält Eitner diese Behauptung nicht mehr aufrecht.

beim Kantorat der Domschule zu Magdeburg und 1566 als Diaconus an der Nikolaikirche in Zerbst.

Alle diese Nachrichten entbehren der quellenmässigen Begründung. Das Geburtsjahr um 1530 anzusetzen ist willkürlich. Dann hätte Dresler seine ersten Kompositionen: Zehen deudscher Psalmen, in vier vnd mehr Stimmen gebracht, Jhena 1562 [1*], erst etwa mit 30 Jahren veröffentlicht. Die Geburtsregister des Pfarramts zu Nebra aus dem 16. Jahrhundert sind wie die übrigen Kirchenbücher bei einem Brande vernichtet, die jetzigen Register beginnen erst mit dem Jahre 1666.

Für die Nachfolgerschaft Dreslers im Kantorat Agricolas begegnen wir den Angaben 1558, 1557 und 1556. Alle diese Daten sind ohne Beweisquelle wertlos.

Dass Dresler nach Gerber, Fétis, Kümmerle 1566 Diaconus in Zerbst gewesen sei, wird von Eitner, Quellen-lexicon, ganz richtig auf eine Personenverwechselung zurückgeführt. Aber auch hier steht Behauptung gegen Behauptung. Es wäre wichtig gewesen, wenn Eitner nachgewiesen hätte, mit welchem Dresler in Zerbst der Magdeburger Träger gleichen Namens verwechselt sei.

Eine Anfrage beim Pfarramt der St. Nicolaskirche zu Zerbst erhielt die dahingehende Beantwortung: „Heinrich Dresler unterschreibt sich als „Diaconus“ an St. Nic. in Zerbst 1558, und wird noch 1572 als solcher erwähnt.“ Dazu gibt Buchwald, Wittenberger Ordinierten Buch I, p. 707, folgende Ergänzung: „1545 (9. Sept.) Feria Quarta post Nativitatis Mariae per Dominum D. Pomeranum (sc. ordinatus est): Henricus Dressler von Bleicherode am Hartz; aus dieser Universitet beruffen gen Zerbst zum Priesterambt.“

1*. Aliquot Psalmi latini et germanici, 4,5 et vocum stammen nach per Dedikation, aus dem Jahre 1560 sind aber Manuskript geblieben; cf. Eitner, Quellen-Lexicon.

Danach ist für Eitners Angabe[2] der Beweis erbracht.

Schon die Datierung der Elementa vom Jahre 1571 „Magdeburgi e schola nostra Calendis Maij Anno 1571“, hätte den Lexicographen die Vermutung nahelegen können, dass die Uebernahme des geistlichen Amtes 1566 und das Zurückgehen in die subalterne Stellung eines Cantors 1571 auffällig sei. Immerhin wäre es nicht unmöglich, obwohl das Kantorat eine Durchgangsstelle zum Pfarramt, aber nicht das Pfarramt eine solche zum Kantorat war.

Dresler war also nicht Pfarrer zu Zerbst, sondern nur Kantor zu Magdeburg. Aber gegen die Behauptung, er sei Nachfolger Agricolas gewesen, habe ich schwerwiegende Bedenken. Nach meiner Ueberzeugung war Dresler überhaupt nicht der Nachfolger Agricolas und hat also mit dem Kantorat an der Domschule bis zum Jahre 1558 gar nichts zu tun.

Beweis: Die Herausgabe des nachgelassenen Werkes Libri Duo Musices von Agricola besorgten die beiden Kollegen A.'s Siegfried Sacus und Martin Soren. Dieser letztere bezeichnet sich auf dem Titel des zweiten Buches ausdrücklich als „Musicus et Symphonista Magdeburgensis Scholae“. In der Vorrede schreibt Sacus: „Memini paulo ante mortem de editione (Libror. Duo.) Martinum mecum contulisse, et hortator quidem ei fui, sed mors interveniens propositum impedivit. Jam nostri (nämlich des Sacus und Soren) est officii, qui & amicum & collegam eum agnovimus, ut labores eius ab interitu vindicemus“.

Angenommen, Martin Soren, der sich 1561 als Musicus[3] und Symphonista der Magdeburger Schule zu erkennen gibt, wäre Succentor und Kantoratsgeselle Agricolas gewesen (sein Kollege war er ja) so müsste man sich wundern, wenn nicht Soren in das Kantorat aufgerückt wäre, sondern ein bis

---

2. cf. Eitner, Quellen-Lexikon

3. Musicus war auch sonst der Titel für Kantor; cf. den Brief Joh. Sturms an Mattias Stiffelreuter Musico 1565.

dahin musikalisch und kompositorisch unbekannter Mann aus Nebra die erledigte Stelle erhalten hätte. Ferner gibt der Umstand zu Bedenken Anlass, dass nicht Dresler die Libri Duo mit edierte, was doch für ihn als Nachfolger Agricolas nahe gelegen hätte.

Ich verhehle mir nicht, dass diese Beweisführung nicht zwingend ist, aber sie hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Gestützt wird meine Hypothese durch einen zweiten Grund.

Dresler widmete seine Elementa, wie aus der Vorrede ersichtlich, dem Abt Ulner aus Gladbach: „Reverendo in Christo Patri ac Domino, Domino Petro Ulnero Gladebachio, Imperialis Monasterii in monte Partenopolitano Abbati digniss: Domino suo clementissimo." Am Schlusse heisst es: „Cum autem sciam, Reverende D. Abbas, T. R. Dignitatem Musicae studia magnifacere, admirari et fovere, magnaque me ob huius artis professionem benevolentia complecti (Sicut et singulis meis collegis omnia humanitatis et Christianae dilectionis officia, cum insigni quadam animi laeticia praestas) non occurrit in praesentia cui magis quam T. Reverentiae aut deberem aut possem hunc libellum dedicare, eamque debita animi reverentia oro, ut hoc chartaceum munusculum, tanquam significationem alicuius erga te gratitudinis aequo animo accipere, eiusque patrocinium suscipere dignetur. Quodsi T. Reverentia fecerit, ut facturam esse non dubito, etiam propter T. R. nominis autoritatem, hunc meum laborem nostrae Juventuti et Vicinis scholis commendatiorem et gratiorem fore confido. Bene in Domino nostro Jesu Christo vale. Magdeburgi e nostra schola, Calendis Maii. Anno MDLXXI. T. R. Addictiss: Gallus Dreslerus M."

Man beachte die Präsensformen, cum sciam, Tuam Reverentiam magnifacere, admirari, fovere, me complecti, sowie die Adresse „Domino clementissimo", so ergibt sich daraus, dass Dresler zu Ulner in einem nahen Verhältnis und zwar dem des Untergebenen zum Vorgesetzten stand.

Ulner war Abt des Klosters Berge in Magdeburg „Imperialis Monasterii in Monte Parthenopolitano Abbas".

Nach Holstein, Urkundenbuch des Klosters Berge p. 487 war Peter Ulner der letzte katholische Abt des Klosters, der 1559 zum Coadjutor des Abtes Heinrich und zu dessen Nachfolger erwählt und bestätigt wurde. (Abt Heinrich starb bereits 1560.) Im Jahre 1565 nahm Ulner mit seinem ganzen Convent das evangelische Bekenntnis und am 12. Dom. post Trinitatis wurde die erste evangelische Predigt in der 1563 wieder erbauten Klosterkirche gehalten. Das Kloster erhielt, nachdem der Convent sich zur evangelischen Lehre bekannt hatte, die Bestimmung, für Erziehung und Unterricht der Jugend zu sorgen. Der Abt nahm zunächst 12 magdeburgische Landeskinder als Freischüler in das Kloster, gab ihnen freien Tisch und Wohnung und liess sie durch die Conventualen unterrichten. Daraus ging die später so berühmt gewordene Schule zu Kloster Berge hervor.

Aus dem persönlichen Verhältnis Dreslers zu dem Leiter der neuen Klosterschule, sowie aus der kirchen- und schulgeschichtlichen Veränderung des Klosters im Jahre 1565, glaube ich schliessen zu dürfen, dass Dresler 1565 als Kantor an diese neue Schule berufen wurde und in dieser Stellung 1571 seine Elementa erscheinen liess, „e nostra schola".

1565 wurde Leonhard Schröder Kantor an der Domschule und aus der eigenhändigen Dedication auf dem Exemplar von Dr.'s Elementa der Kgl. Bibl. Berlin (an G. 749 angebunden) „Doctissimo viro D. Leonhardo Schrodero Musico Saturhaus (?) amico suo extundo (?) Gallus Dressler" lässt sich das innige Freundschaftsverhältnis der beiden Amtsgenossen an den beiden verschiedenen Schulen erkennen.

Man brachte in den Musiklexicis möglicherweise die Tatsache, dass Schröder 1565 Kantor an der Domschule wurde, mit dem Eintritt Dreslers in das Zerbster Diaconat 1566 in Einklang. Dies ist jedoch, wie nachgewiesen, ein Irrtum.

Es ist nach den mitgeteilten Gründen sehr unwahrscheinlich, dass Dresler 1556—58 an der Domschule unterrichtet habe. Vielmehr scheint Martin Soren, der sich in der Ausgabe von Agricolas Libro Duo Musices 1561 ausdrücklich als Musicus und Symphonista der Magdeburger Schule und Kollege Agricolas bezeichnet, von 1556—1558 auch sein Nachfolger gewesen zu sein.[4]

---

4. Ueber das kollegiale Verhältnis zwischen Soren und Dresler bezw. dessen Nachfolger L. Schröder an der Domschule konnte ich noch nichts ermitteln; es muss das weiteren Nachforschungen vorbehalten bleiben.

Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den Evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts :
ein Beitrag zur Geschichte des Schulgesanges

